PREZZO DI UNA COPIA LIRE CINQUANTA

SUPPLEMENTO DI "IDEA"
diretto da PIETRO BARBIERI

DIREZIONE, REDAZIONE, AMMINISTRAZIONE
ROMA - Via Antonio Pollaiolo, 5 - Telefono 879-270

I manoscritti, anche se non pubblicati, non si restituiscono

IDEA

SETTIMANALE DI CULTURA

ANNO VI - N. 6 - ROMA, 7 FEBBRAIO 1954

ABBONAMENTO ANNUO L. 2000
ESTERO E NUMERI ARRETRATI IL DOPPIO
CONTO CORRENTE POSTALE 1/2160

Per la pubblicità rivolgersi alla Società per la pubblicità in Italia S. P. I. - Roma, Via del Parlamento, 9 - Telefoni 61372 - 63964

Spedizione in abbonamento postale Gruppo terzo

FAMIGLIA, SCUOLA E SOCIETA'

NELLE PAROLE DEL PAPA

Il 5 gennaio u. s., Sua Santità Pio XII riceveva in solenne udienza i partecipanti al Convegno Nazionale Dirigenti dell'Unione Cattolica Insegnanti Medi. Ad essi il Santo Padre rivolgeva un importante discorso (il testo integrale, ne «L'Osservatore Romano», n. 4). *Dopo essersi compiaciuto dei risultati conseguiti nei primi dieci anni di vita dell'Unione, il Papa lodava lo sforzo di organizzazione compiuto dai Dirigenti, seguitando:*

«Esso permetterà — vogliamo sperarlo — di perseguire con buon successo le richieste del vostro programma economico. Noi non ignoriamo infatti che la retribuzione della maggior parte degl'insegnanti, lungi dall'assicurare loro il denaro e il tempo libero necessari alla coltura personale e al perfezionamento pedagogico, basta appena per i quotidiani bisogni di vita, specialmente per coloro che hanno avuto il coraggio di assumere il carico di una famiglia.

Inoltre quella retribuzione non può considerarsi adeguata alla loro grave responsabilità sociale. Una società che ha cura dei beni intellettuali e morali, una società che non vuole sdrucciolare verso quel materialismo, a cui la trascina col suo proprio peso la vita sempre più meccanica della civiltà tecnica, deve mostrare la stima che essa ha della professione d'insegnante, procurandogli un reddito che corrisponda al grado sociale di lui. Non dimentichiamo infatti che anche il lavoro, il quale produce valori spirituali, è vero lavoro, ed anzi, nel suo genere, più alto del lavoro manuale; il che può essere altresì preso in considerazione nel calcolo della giusta rimunerazione.

Vi sono ancora nella vostra carriera troppe condizioni precarie, rimesse ogni anno in questione, e senza sicurezza per l'avvenire, con grave danno per la continuità nell'insegnamento e per il perfezionamento personale. Quando si considera il piccolo posto che le retribuzioni degli insegnanti hanno nel bilancio nazionale, sorge il desiderio che, secondo le possibilità, si stanzino in questo capitolo le somme relativamente modeste, che basterebbero, elevando la condizione materiale degl'insegnanti, a migliorare l'insegnamento nazionale, e con ciò stesso lo stato colturale di tutto il Paese».

A queste parole, che saranno accolte con profonda gratitudine da ogni componente della Scuola italiana, seguiva un esame dell'azione condotta dall'U.C.I.I.M. Poi, come nel discorso del 4 settembre 1949, il Santo Padre illustrava la nobiltà e l'importanza della missione educatrice, precisandone i fini e dettando norme preziose per il suo cristiano compimento.

«La tendenza, ai nostri giorni così accesa, di procurare la utilità pratica e immediata potrebbe far trasformare la vostra Unione in uno dei tanti sindacati, il cui fine di rivendicazioni economiche è il solo reale, mentre voi dovete in essa cercare per voi stessi e per tutti i suoi membri il bene più profondo, duraturo e radioso.

L'adesione alla vostra Unione manifesta innanzi tutto la volontà di «perseguire il proprio perfezionamento morale e spirituale», vale a dire di acquistare mediante la preghiera, l'applicazione personale all'insegnamento della Chiesa e lo sforzo di vita interiore, quella unione con Dio e quella dignità che danno alla vostra condotta e ai vostri giudizi il valore di una testimonianza in favore della vostra fede, e che renderanno più rispettabile e più efficace la vostra autorità, non solamente nella scuola e durante il tempo in cui gli alunni vi sono sottomessi, ma anche nella vita pubblica, presso le famiglie e presso i giovani, i quali, dopo di aver ricevuto il vostro insegnamento, conserveranno per tutta la vita il vanto di avervi avuti per insegnanti.

La prima conseguenza per voi dell'approfondimento della vostra vita cristiana sarà naturalmente una nozione più elevata della vostra missione educatrice e una accresciuta coscienza professionale, vogliamo dire una volontà più ardente di conseguire nella vostra categoria tutta la competenza possibile in ciò che concerne le cognizioni teoriche e l'insegnamento pratico.

Ora, per adempire pienamente il suo ufficio, l'insegnante degno di questo nome deve innanzi tutto conoscere i suoi alunni, vale a dire i giovani di una determinata età in generale, quali li rappresenta una sana pedagogia cristiana, e quelli della sua classe o del suo Istituto in particolare, quali li forma la famiglia.

Si sono certamente fatti grandi progressi nella psicologia sperimentale, nella pedagogia; si è cercato, non senza felici risultati, di misurare l'importanza dei diversi elementi che condizionano l'assimilazione delle materie scolastiche mediante la memoria e la intelligenza del discepolo, cominciando dai fattori materiali, come l'ammobiliamento, l'illuminazione, i tipi dei libri, la composizione delle immagini e dei suoni, fino alle condizioni intellettuali propriamente dette, come i centri d'interesse varianti secondo le circostanze locali e le età, e le associazioni della memoria che una adatta educazione favorisce. Sarebbe inescusabile per un insegnante moderno di non tenersi sufficientemente informato dei lavori che si producono in questo campo, e Noi sappiamo che i vostri circoli didattici vi si interessano particolarmente.

Ma un insegnante cristiano non potrebbe appagarsi della tecnica pedagogica; egli sa per fede, e la esperienza lo conferma pur troppo, l'importanza del peccato nella vita del giovane; conosce altresì l'influsso della grazia. I peccati capitali non dipendono per sè dalla medicina. Certamente vi sono sovente ragioni di temperamento e di salute nella pigrizia e in altri difetti; ma vi è anche e sempre il peccato originale. Perciò l'educatore cristiano non può contentarsi di lasciar fare la natura, o semplicemente di favorirla, a guisa di un coltivatore coi prodotti della terra. Egli, come la grazia di Dio di cui non vuole esser altro che l'ausiliare, al tempo stesso corregge ed eleva. Egli combatte le tendenze inferiori e si studia di far sbocciare le superiori; lotta pazientemente e fermamente contro i difetti dei suoi alunni ed esercita le loro virtù; rialza e migliora. In tal caso la educazione cristiana partecipa al mistero della Redenzione e collabora ad essa efficacemente. Di là viene la grandezza dell'opera vostra, la quale non è senza qualche analogia con quella del sacerdote.

I giovani, di cui voi dovete occuparvi, non sono esseri astratti, ma figli di determinate famiglie. Per qual motivo tanti sforzi degl'insegnanti, tante ore e tanti anni di costante dedizione danno talvolta così scarsi frutti, se non perchè la famiglia con la sua carenza educativa, i suoi errori pedagogici, i suoi cattivi esempi, distrugge giorno per giorno ciò che l'insegnante si sforza penosamente di costruire? Non ha egli dunque nulla da dire alla famiglia? Non ha nulla da fare per illuminarla, aiutarla, renderla consapevole della complessità e dell'ampiezza della sua missione, inculcarle rette cognizioni pedagogiche, correggere i suoi errori e stimolare il suo zelo? E' inammissibile che tante famiglie credano di aver soddisfatto ai loro doveri verso i figli, quando li hanno inviati alla scuola, senza curarsi di collaborare intimamente con gl'insegnanti, sui quali stimano a torto di potersi sgravare di tutta una parte dei loro obblighi. Questo è vero soprattutto per le classi elementari, ma anche per le classi medie, poichè in questo momento gli adolescenti che crescono cominciano ad emanciparsi dalla soggezione dei genitori, e accade spesso che essi oppongano l'insegnante al padre, la scuola alla casa. Molti genitori si trovano allora come esautorati dinanzi all'umore bizzarro dei figli, e alcuni errori che si commettono in quegli anni possono riuscire nefasti all'equilibrio dell'adolescente. E' questo un sol punto fra molti altri per mostrare che la collaborazione dei genitori e degl'insegnanti deve essere costante e profonda. Perciò uno dei vostri «Convegni» (Novembre 1951) ha studiato «la scuola come comunità educativa», e Noi incoraggiamo volentieri quanto faciliterà e renderà sempre più stretta la collaborazione della scuola e della famiglia. Questa infatti sceglie l'insegnante per preparare l'adolescente a vivere nella città e nella Chiesa la sua vita di adulto. La famiglia non deve e non può abdicare il suo ufficio direttivo; la collaborazione è naturale e necessaria; ma suppone, per essere feconda, mutua conoscenza, relazioni costanti, unità di vedute, rettificazioni successive. Allora soltanto gl'insegnanti potranno rendere effettivo il loro ideale. La famiglia deve essere il più solido appoggio dell'insegnante in tutti i gradi: locale, sindacale, nazionale. Egli è in primo luogo il delegato della famiglia, e soltanto dopo, se il caso si presenta, il pubblico ufficiale o l'impiegato dello Stato o della Società d'insegnamento».

SIMULACRI E REALTÀ

PERICOLO PUBBLICO

L'esempio fu un agenzia d'industria a darlo, quando alla unanimità segnalò all'autorità competente il pericolo che i ragazzi di una colonia estiva erano di pregiudizio con la loro sola presenza, alla rinomanza di un posto climato, mèta di turisti.

Il veto emesso da quell'agenzia ha una premessa tessuta di «considerato», cuciti tutti con il filo dell'ipocrisia. Ma alla fine l'intenzione vera vien fuori senza reticenze, e la parola che tale intenzione fu chiara non ha più veli e mette insieme come un binomio, i due termini rovina-ragazzi. La stazione climatica, grande quanto un fazzoletto, sarà rovinata! Sì, rovinata da quei poveri ragazzi che lasciarono la polvere infocata della città per ristorare le loro forze, per riaversi dalla stanchezza, per riparare i guasti di una nutrizione miserabile.

Più avvedute le amministrazioni di alcuni comuni, evocarono senza alcun motivo, gli spettri del tifo e della poliomelite inesistenti, ma d'incomparabile efficacia per tener lontane le colonie, dei ragazzi.

E poichè l'egoismo ha centrali eccellenti di fantasia, ci fu qualche sindaco che emanò un'ordinanza, la quale imponeva ai ragazzi della colonia di non cantare prima delle dieci del mattino.

Queste esemplari cose non sono avvenute, per fortuna, in Italia, ma in un Paese vicino al nostro. Non ci sarà pericolo anche per noi di un contagio così bassamente egoistico?

Il frastuono gioioso dei ragazzi, che tra tutte le voci della vita, è il più autentico e puro canto della speranza, non può essere certo gradito a certe esistenze spentesi nel consumare tutto per sè.

Gli egoisti, gli invasori del bene altrui per il proprio utile, sono riconoscibili nell'odio che manifestano soprattutto per i ragazzi.

E' un tratto caratteriologico, questo. Osservate il comportamento di un adulto di fronte ad un bambino. Se un moto istintivo di tenerezza si disegna sul volto di colui che della curva della vita ha già percorso un buon tratto, allora è certo che il suo cuore ha ancora riserve nascoste di generosità; ma se moti di fastidio, di insofferenza, o altri segni di freddezza traspaiono da quel volto allora potete essere sicuri che la vita lo ha già spinto nella fossa dei suoi rifiuti. La vita, infatti, non conosce altri segni, per annunziare la sua presenza, che le cose nuove e, tra queste, la più cattivante è sempre un piccolo.

Fatto scandaloso e che dimostra la stupida ferocia di chi è tutto di sè, è quel divieto ai ragazzi di cantare prima delle dieci. O, perchè i timpani delicatissimi di costoro non sono turbati dai nottambuli che escono dai ritrovi notturni fradici di alcool e di vizio e che si danno a cantare, a gridare, a strombettare con le automobili? In effetti, quello eccelso primo cittadino nessuna ordinanza aveva firmato contro quei disturbatori del sonno innocente dei ragazzi, ma era insorto a vietare, fino alle dieci, cioè fino all'ora in cui i nottambuli aprono le torbide pupille, per vedere se è il caso di continuare a giacere, il canto innocente.

E che cosa poi dire di quell'espediente delle malattie, inventato per tener lontani quei piccoli selvaggi? E' da credere che non tutti gli abitanti di quei luoghi sapessero della truffa e che qualche madre di famiglia abbia prestato fede alle autorizzate asserzioni. Ed abbia perciò tremato per la sorte delle sue creature e le abbia già viste paralizzate, sciancate, trascinarsi con l'occhio sperduto per le strade, non più campo di ruzzi e di letizia. Ma a che conta tutto questo?

Bisognava allontanare con la paura i ragazzi, e nulla meglio dello spettro della poliomelite poteva giovare all'intento.

Per fortuna, vergogne come queste sono ancora inconcepibili in Italia.

Ma ogni forma di insofferenza per i ragazzi può alla fine, trovare chi l'articoli in un'ordinanza che faccia divieto ai ragazzi di cantare prima delle dieci.

Varius

LE CORRENTI NEOAGOSTINIANE

Le attuali correnti neoagostiniane non si oppongono a quelle neotomiste (almeno ad alcune di esse), soltanto se ne differenziano, sia perchè si collegano a tradizioni più marcatamente platoniche, sia per la diversa formazione mentale dei loro rappresentanti, sia ancora per una presa di posizione critica, più che «di fronte», all'«interno», del pensiero moderno. Per molti di questi pensatori, tutti di formazione non scolastica, non si tratta, come per i neotomisti nei confronti di S. Tommaso e del tomismo, di svecchiare Agostino e l'agostinismo, di mostrare alcuni aspetti prima ignorati o di mettere a nuovo alcune tesi prima intese diversamente o unilateralmente, in modo da dimostrare che esigenze e problemi del pensiero moderno possono trovare nella tradizione agostiniana un valido aiuto per la loro soluzione. Essi inoltre non hanno bisogno, come i neotomisti per riportare S. Tommaso nel vivo della problematica attuale, di mettere in evidenza che nell'agonistinismo è centrale il principio di partecipazione e che la sua metafisica è creazionista o che il suo punto di partenza sia la coscienza o l'interiorità (e dunque «intrinsecismo») e che vi è dell'essere una intuizione «implicita» o «astrattiva» ecc., per il motivo che proprio questi sono i temi che caratterizzano la filosofia di Agostino o d'ispirazione agostiniana.

In altri termini, il neotomismo (ed è un suo merito) ha dovuto rinnovarsi profondamente rispetto a quello degli ultimi due secoli circa per mettersi al passo con lo sviluppo del pensiero europeo; l'agostinismo ha invece semplicemente seguito questo sviluppo. E ciò perchè il tomismo, dopo quella che è detta «seconda scolastica» e cioè per quasi tre secoli si era chiuso, senza più sviluppi fecondi, in schemi rigidi, aveva limitato la sua propria produzione pressochè ai manuali senza vigore per le scuole ecclesiastiche; in breve si era fatto estraneo al movimento delle idee. L'agostinismo, invece, appunto perchè caratterizzato da quel nucleo speculativo, che ora i neotomisti si sono impegnati a dimostrare che si trova anche in S. Tommaso, è stato sempre, senza soluzione di continuità, uno degli elementi vivi del pensiero moderno dal Rinascimento in poi, anche in pensatori lontani da preoccupazioni religiose; e inoltre, all'interno dello stesso pensiero moderno, rappresenta una corrente autonoma (basta ricordare i nomi di Campanella, Pascal, Malebranche, Vico, Rosmini, Biran e tutto lo spiritualismo italiano e francese del l'800).

Breve: il neotomismo per poter diventare un elemento vivo e fecondo del pensiero attuale ha dovuto recuperare i fondamentali elementi agostiniani del tomismo, cioè si è dovuto «agostinizzare» (non dico che abbia dovuto «agostinizzare» S. Tommaso, cioè introdurvi elementi estranei o contrastanti); l'agostinismo invece ha continuato nel suo sviluppo interno e all'interno del pensiero moderno: la sua «attualità» in tutta la storia della filosofia è continua. Ciò fa che quello contemporaneo, sia per la formazione intellettuale dei suoi pensatori, sia per il loro contenuto dottrinale, abbia una maggiore sensibilità e penetrazione del pensiero moderno (di cui esso è un elemento essenziale e una prospettiva speculativa) e una maggiore capacità critica — e di una critica costruttiva e aderente — dei suoi presupposti e delle sue soluzioni.

Ci si consenta a questo punto di domandarci: si sarebbe arrivati, da parte dei tomisti più aperti, alle nuove interpretazioni di S. Tommaso senza la spinta del nuovo spiritualismo cristiano (italiano e francese), che ha approfondito gli aspetti più metafisici e più propriamente speculativi dell'agostinismo, criticato Aristotele e l'aristotelismo mettendo in vista il fondamentale cosmologismo e quegli elementi che sono inconciliabili con una metafisica spiritualista e teista? D'altra parte, dobbiamo rilevare che questi nuovi approfondimenti del tomismo sono serviti ad alcuni spiritualisti cristiani per meglio mettere a fuoco la loro posizione speculativa e per farli incontrare con un tomismo, da cui hanno meno ragione di dissentire di quante ne avessero nei confronti delle vecchie posizioni unilaterali e intransigenti. Perciò è doveroso riconoscere che il neoagostinismo ha indotto il neotomismo a rinnovarsi e ad «agostinizzarsi», quest'ultimo ha stimolato alcuni neoagostiniani a recuperare alcune tesi tomiste e a sviluppare gli aspetti più metafisici e speculativi dell'agostinismo, senza indulgere ad una tradizione di carattere più mistico che filosofico, a soluzioni volontaristiche, esigenzialistiche e magari a una «filosofia edificante».

In breve, pur nella peculiarità e distinzione delle posizioni, oggi — con un neotomismo che fa posto a tesi metafisiche proprie dell'agostinismo e un agostinismo recuperato nella sua teoreticità e direi nel suo essenziale intellettualismo concreto — il punto d'incontro e d'intesa tra neotomismo e nuovo spiritualismo cristiano è possibile, al di là del caduco e delle opposizioni artificiose ed astratte. E ci sembra questa una conquista di grande momento e uno degli elementi più positivi, significativi e fecondi del pensiero contemporaneo.

Ciò dovrebbe indurre a rendere giustizia anche alla tradizione agostiniana, che, come accennato, è tanta parte del pensiero moderno; dico a quella metafisico-speculativa (e non all'altra esigenziale-volontarista) da Campanella a Rosmini. Forse molte tesi che i neotomisti sostengono oggi si trovano già in Rosmini, il primo grande pensatore che pur d'ispirazione platonico-agostiniana, ha rinnovato il tomismo nel senso sopra indicato, perciò è un «neoscolastico» nel significato più forte del termine. Se si tien conto che le nuove interpretazioni di S. Tommaso mirano: *a*) a soddisfare le esigenze del pensiero moderno contro certe sue soluzioni e pur nel giro della sua problematica, a superare l'essenzialismo del razionalismo da Cartesio a Hegel; *b*) a recuperare il senso metafisico della filosofia e il principio dell'essere dissolto nel divenire, appare ancora più evidente come il pensatore che per primo, attraverso la critica del razionalismo, dell'empirismo e dell'illuminismo, di Kant e dell'idealismo abbia realizzato la prima grande sintesi nell'alveo della filosofia greco-cristiana sia stato il Rosmini e soltanto il Rosmini.

Eppure ancora oggi si continua ad ignorarlo e ci si sbriga di lui classificandolo come «ontologista» e «panteista»; ancora oggi si cercano le origini del neotomismo e la rinascita del tomismo nei padri Sordi e Cornoldi di buona e dimenticata memoria.

Si tenga presente che il rosminianesimo, dalla pubblicazione del *Nuovo Saggio* (1830), rappresenta una costante in tutto il pensiero italiano dell'800 ad oggi. A parte quanto di erroneo e di non-rosminiano vi sia nelle interpretazioni e sviluppi che la filosofia del Roveretano ha avuto, è pacifico che essa ha influito, non solo sul pensiero italiano fino al '60, ma anche su quello posteriore da Spaventa a Gentile, da Varsisco a Carabellese; nè si possono comprendere gli sviluppi metafisici dell'attuale spiritualismo cristiano senza l'influenza del Rosmini. Stando così le cose, Rosmini e il rosminianesimo autentico rappresentano ancora oggi il capitolo più significativo e più ricco di vigore speculativo della moderna «neoscolastica» sia per quanto hanno influito su pensatori di altre correnti (magari antitetiche), sia come sviluppo interno, gomito a gomito con la problematica del pensiero moderno, del nucleo metafisico del pensiero classico-cristiano nella sua duplice (ma non divergente) orientazione agostiniana e tomista. I più recenti sviluppi del neotomismo lasciano bene a sperare in un ravvicinamento delle posizioni (non per virtù di compromessi o per accantonamento dei problemi più scottanti) che, se condotto a fondo, può segnare una nuova epoca nella neoscolastica presa in tutta la ricchezza delle sue posizioni nella pregnanza delle sue tesi metafisiche.

Del resto, l'interesse della metafisica è tornato in primo piano (malgrado il troppo rumore degli scientisti di tutte le correnti, che, ai fini della sua rilevanza filosofica è soltanto rumore), come attestano non solo le correnti neoscolastiche, ma lo stesso esistenzialismo tedesco e anche alcune sintesi del neorealismo (Alexander) e del neonaturalismo (Whitehead), la stessa polemica antimetafisica. I dibattiti nei Congressi e nel-

Continua a pag. 4.

Michele Federico Sciacca

SOMMARIO

ELOGIO DEL PICCOLO FORMATO

CICALATA DI ENRICO FALQUI

Altra e più flessuosa, più galante penna che non sia la nostra, ci vorrebbe per tessere l'elogio di Giovanni Scheiwiller, adesso che le due collezioncine *All'insegna del «Pesce d'oro»* (centimetri 10 × 8) e *All'insegna della «Baita van Gogh»* (7,5 × 5,6) hanno complessivamente raggiunto e superato il centesimo volumetto e — affidate al figlio Vanni — procedono ormai con sicurezza verso il duecentesimo e trecentesimo... Perchè, alla fine, l'elogio del «formato piccolo» non può, oggi, in Italia, non condurre all'elogio di Giovanni Scheiwiller. E *Honni soit qui mal y pense.*

Passatempo

Dilettoso vanto di chi, come noi, il possiede e allinea tutti, malcelato rimpianto di chi se li è lasciati sfuggire a prima vista si direbbe che i graziosi tometti abbiano appagato il divertimento di Scheiwiller. E appunto *Passatempo* è modestamente intitolato il cataloghino illustrato fuori serie, che, nel 1944, uscì illeso dalla sua autoguerresca. Scheiwiller si compiacque offrire, agli amici ed agli affezionati, in ricordo della sua attività editoriale, tra cui singolarissima resta a tutt'oggi, anche in virtù dei rifacimenti e delle scopiazzature altrui, quella iniziata nel '25 a favore dell'*Arte moderna italiana e straniera* in seno alla gloriosa ma tetragona Casa editrice dello zio Ulrico Hoepli.

Mille con la maiuscola

Raccontano i biografi, per bocca di Vergani, che, una volta, «il grande vegliardo dell'editoria italiana scrisse una letterina a Scheiwiller, chiamandolo confidenzialmente Hans, alla tedesca». Non per nulla, infatti, deprecava che il nipote «putativo» — impiegato fin dal 1909 (dopo un laborioso tirocinio a Ginevra, Zurigo, Parigi, Madrid, New York) nel bottegone milanese della galleria De Cristoforis — «volesse dedicarsi, nei ritagli delle ore libere, a una libera e inquietante forma di editoria: quella dei libri sulla pittura da lui genericamente chiamata futuristica. Futuristi tutti, nessuno escluso, anche Casorati, anche Carena, anche Andreotti. E la letterina da una parte deprecava e dall'altra ammanniva un consiglio. "Sento il dovere di dare un consiglio al mio caro collaboratore, il cui bene mi sta molto a cuore: il paterno monito di non accettare nella tua collezione di artisti moderni i troppo facilmente creduti celebri futuristi se non ti hanno sborsato in contanti almeno mille lire a fondo perduto". Mille è scritto con una rispettosissima M maiuscola: rispetto che caratterizza l'uomo, il tempo, e, il 2 ottobre 1925, la salute della valuta. Ma Scheiwiller rispose forse, come Garibaldi: "Obbedisco"? Probabilmente non rispose niente, o cercò di spiegare al principale qual'era la sua fede, e quale il programma economico, veramente minuscolo e tascabile, della sua editoria, che non imponeva troppi rischi e che si poteva pagare addirittura con quello che i Francesi chiamavano *argent de poche*. Erano tempi in cui la carta costava poco, i *clichés* anche; un uomo che, come Scheiwiller, era mondo di ogni cattiva abitudine spendereccia e che le sue vacanze le passava viaggiando, come gli studenti nordici, in bicicletta, magro come un chierico vagante o un *globetrotter*, poteva togliersi il lusso di un tentativo editoriale del tutto domestico» eppure temerario.

In realtà quei tometti testimoniano del suo tenace amore per l'arte, del suo agguerrito gusto, della sua scrupolosa esattezza e soprattutto del suo fiuto e della sua intraprendenza e del suo disinteresse, se si considera che molti li ha dedicati, di borsa propria, ad artisti per altri ancor oggi trascurabili ma per lui già da un pezzo riconoscibili e apprezzabili. Vecchia storia, che sempre si rinnova. Ieri per un Vollard, oggi per uno Scheiwiller. E sempre tra l'incomprensione e la derisione dei benpensanti.

Attratto, inoltre, dal sempre più difficile, il Nostro, nel '26, volle estendere la sua attività editoriale dal campo dell'Arte al campo della Letteratura. Ma, per non fare il passo più lungo della gamba, ridusse il formato da centimetri 17,5 × 12,7 a centimetri 10 × 8 e diede inizio alla nuova serie dei volumetti *All'insegna del «Pesce d'oro»*.

Parnaso attivo

Così è successo che, pur guardandosi dal voler minimamente competere coi grossi editori, Scheiwiller ha stampato in primissima edizione alcune tra le operette che più tardi dovevano essere registrate all'attivo nei bilanci del Parnaso italiano contemporaneo. E non sembri merito da poco, dati i tempi e dati i mezzi. Esse sono: *Diciotto poesie* e *Campi Elisi* di Sinisgalli (1936, 1939), *Thrène pour Guillaume Apollinaire* di Soffici (1937), *Le civette gridano* di Scipione (1938), *Epigrammi* di de Libero (1942), *L'allodola* di Gatto (1943), *Congedo* di Fracassi (1948). Tutt'intorno s'intrecciano e si stringono i versi di più giovani o più inediti poeti che in appresso si faranno o già si sono fatto maggiore onore: Dalfino, Desenzo, Messina, Giuliani, Luraghi, Tullier, Vercelli, Lippolis, Sassone, Budigna, Merolle, Pianciamore, Menichini, Coltorti, Soavi, Costanzo. I «poeti di Scheiwiller»: ha commentato qualcuno, con sufficienza. Eppure non s'immagina quanto aiuto può venire all'autore ancora poco noto, se non del tutto ignoto, dalla pubblicazione, così discreta da sembrar quasi lievemente ironica, di un iniziale quadernetto poetico in periodi avversi ad ogni armonia; non s'immagina quale attestato di benemerenza può derivarne, domani, all'editore. Ad Apollo musagete piacendo, c'è caso che anche qualche altra di queste raccoltine sia domani ricercata per studiare gli inizi di nuovi poeti che sapranno uscir dal gruppo ed isolarsi.

Con gli stranieri, invece, Scheiwiller svaria dai moderni agli antichi: da Confucio ad Essenin, da Lagerkvist a Yeats, da Rodenbach a Labé, da Rilke a Coleman, da Mallarmé a Laughlin. E non trascura le antologie: così cinesi dell'Epoca T'Ang come tedesche dell'Epoca romantica; senza escludere quelle italiane (*Madre* e *Il portico dei poeti*), e anzi illustrandole. In quanto ai traduttori, ha sempre cercato evitare che fossero dei traditori, e fin da principio s'è rivolto e affidato ai Pound, ai Prampolini, ai Traverso, ai Valeri, ai Dal Fabbro, ai Mucci.

Ma ecco i Saggisti (Valéry, D'Ors, Mallarmé), i Fantasisti, i Critici (Carrieri, Sabartés, Quasimodo), i Commemoratori (di Campana, di Apollinaire, di Verlaine, di Chopin, di Garrone, di Cervantes, di Joyce), i Viaggiatori (Lelj), i Pittori (Matisse, Ingres). Solo coi Narratori non ha potuto larheggiare, poichè ad essi occorre troppo spazio in rapporto al poco disponibile.

Siamo così arrivati alla «serie illustrata»: qui troviamo in prima linea gli artisti dell'Otto e Novecento francese, superiormente degni: da Corot a Cézanne, da van Gogh a Gauguin, da Rousseau a Picasso, da Lautrec a Degas, da Renoir a Matisse, a Utrillo. E anche qui non manca qualche antologia: degli Impressionisti e dei Surrealisti; delle Ninfe, delle Ballerine e delle Clownesse: a cura di de Libero, Valsecchi, Beccaria, Sinigalli, Carrieri. Intercalati, figurano i nostrani Cantatore, Carletti, De Pisis, Fontanesi, Magri, Manzù, Marussig, Metelli, Modigliani, Rosai, Salietti, Tosi, Wildt, Zavattini. E tra essi, a mo' d'intervallo: i *Mesi marciani* scolpiti nel portale maggiore della basilica di San Marco a Venezia, i *Miracoli di San Bernardino da Siena* dipinti da Fiorenzo di Lorenzo, le *Storie della vita di Cristo* attribuite a un giottesco del Trecento nella basilica di Sant'Abbondio a Como, nonchè i *Pesi* adoperati dagli Ascianti nella Costa d'oro. E con questi le «serie illustrate», negli anni dal '29 al '53, è giunta al suo XLIV volumetto.

Ma alla sagacia e alla costanza di Scheiwiller è sempre stato di stimolo il cimentarsi in imprese vieppiù difficili nel campo editoriale del piccolo formato: così, dopo essere passato dalla «serie

GIOVANNI SCHEIWILLER

letteraria» del *Pesce d'oro* alla «serie illustrata», da questa è passato:

alla «serie a colori»: nove volumi fino ad oggi: *Il mondo sulle pareti* di Emanuelli; *Eterno femminino '800* di Piceni; *Pinacotheca* di de Libero; *Nature morte di Tosi* di Valeri (distrutto dalle bombe nel '43 e ricostruito con pazienza nel '52); *Pitture di Cantatore* di Martini; *Mario Carletti*: aforismi dell'artista medesimo; *Pitture di Zavattini*: con prefazione dell'Autore; *Il giardino* di Leopardi; *Notes d'art* di van Gogh;

alla «serie fotografica», denominata *Occhio magico* ma rimasta ferma a: *Immagini di Ridenti* di Bernardi, *Bimbi e paesi* di Emanuelli, *Ritratti femminili di Federico Vender* di Scopinich, *Ritratti ambientali di Carlo Mollino* di Scopinich;

alla «serie epistolare», non progredita oltre le *Lettere a Pasquini e Stratta* di Fontanesi;

alla «serie facsimi d'autografi», bloccata con le poesie di Melotti e di Prampolini;

alla «serie incisioni originali», iniziatasi con la cartellina di Viviani e proseguita con quella di Bartolini;

alla serie delle strenne», destinata, non senza illustrazioni, alle antologie: dalle ticinesi alle giapponesi e alle religiose italiane del XII-XV secolo (a cura di Bianconi e Baragiola, di Moretti e del suo stesso figlio Vanni).

L'AMICO DEI POETI

Talchè a Scheiwiller «amico dei poeti», «i poeti dell'Abbaye avrebbero assegnato il seggio più alto nel coro di Creteil, ed anche avrebbero coltivato per lui, nei vasi d'inchiostro, quei preziosi fili d'erba cui i botanici debbono ancora assegnare un nome... Egli non ha assolutamente nulla a che fare col pubblico ed il suo è un delicato interesse per gli abitanti di quella regione che non appare segnata sugli atlanti letterati». (de Libero.) «Sfugge agli inganni dell'oro, dedicando il metallo al servizio della fantasia». (De Angelis). Sua, strenuamente sua è la convinzione «che non occorra una società anonima per fare una collezione di buoni scritti moderni, ma che sia sufficiente vender trenta copie d'un libro. E queste trenta le stampa con carta d'avorio affumicato, che si chiama Japon. Il resto dell'edizione, cioè 220 copie, l'offre a persone che hanno interessi poetici, e che sono in sostanza quelle che fanno la reputazione d'uno scrittore. Del resto l'editoria è forse nata dall'illusione di servire la gloria dei poeti e gli alberghi dell'ospitalità. Ma dopo quattro secoli di civilizzazione mercantile, un secolo e mezzo di rivoluzione francese, cinquant'anni di grossa tiratura, come si fa a rimanere in quelle illusioni? Eppure Scheiwiller ci vuole rifondere almeno le spese di posta». (Tione). Eppure «220 esemplari numerati sono sempre risultati sufficienti per la sparuta cerchia dei tifosi della poesia». (Sinisgalli).

E non basta. Per raggiungere una specie di inarrivabilità, visto che negli altri suoi «formati» (così di *Arte moderna italiana e straniera* come di *All'insegna del «Pesce d'oro»* e di altre *Edizioni varie a tiratura limitata*) è ormai seguito da una lunga fila di imitatori, nel 1942 ha inventato la serie *All'insegna della «Baita van Gogh»* (7,5 × 5,6), dedicandola quasi tutta agli Antichi, santi e poeti.

Eccezion fatta per cinque antologie (una di poeti italiani contemporanei a cura di Scheiwiller stesso: *L'amico della sera*, e quattro di poeti olandesi, romanci, frisoni, ladino-engadini moderni a cura dell'insuperabile Prampolini), tutti gli altri volumettucci recano gloriosi nomi d'autori: Caterina da Siena, Juan de la Cruz, Tommaso da Kempis, Jacopone da Todi, Guittone d'Arezzo, Feo Belcari, Francesco d'Assisi, Girolamo Savonarola, Guido Cavalcanti, Leonardo da Vinci, Lorenzo de' Medici, François Villon, Confucio. In più, due antologiette di *Sonetti dei secoli* XII-XV e di *Piae Cantiones Medii Aevi*, con la giunta di alcune «pagine di diario» sull'uomo van Gogh a firma di Bartolini. Una collanetta ch'è dunque come una specie di rosario, le cui poste, a mano a mano che continuano a sgranarsi, fanno crescere il numero dei postulanti. Talchè noi non possiamo più vantare d'essere tra i rari destinatarii delle bustine di Scheiwiller. In compenso, stiamo diventando i suoi storici, o almeno i suoi bibliografi. Che sia anche il nostro un «passatempo»? Il primo volumetto uscì nel '36 e rivelò Leonardo (Sinigalli) oltre la calorosa cerchia degli amici. Ma da allora sì che se ne son viste di ogni colore: fino a metterci i capelli bianchi, e ad incallire nel vizio di raccogliere e soppesare, gustandoli, prima di nasconderli, siffatti libercolini. Del resto, a elencarli meticolosamente provvede lo stesso Scheiwiller con appositi cataloghini intitolati: *Index librorum*, dove dal '25 in poi c'è registrato, col suo modicissimo prezzo, tutto quanto costituisce la produzione di quella ch'è ormai divenuta la «Casa editrice di Giovanni Scheiwiller», al numero sei di via Melzi d'Eril in Milano. In quanto alle sigle editoriali: «quella del *Pesce d'oro* l'ha presa da un'osteria di via Pattari, a Milano, dove era solito andare a mangiare; e quella di *Baita van Gogh* è il nome di una baita che possiede a duemila metri, sulla Grigna, e dove, appena può, passa qualche giorno» (Porzio).

Nè noi s'è aspettato adesso per tesserne l'elogio. Già nel '37 osservammo che, di fronte alla sballataggine di certe mastodontiche imprese editoriali, si sarebbe potuto dare il caso di veder estollersi con maggior consistenza i volumettini microbici del Nostro. Per piccoli che fossero, diedero subito affidamento di non lasciarsi soppiantare; e difatti — anche in virtù della buona carta e del buon inchiostro prescelti — han resistito e resistono alle incessanti crisi, e nella loro pervicacia ostentano quasi un segno di sfida. «In tanta smania di guadagno e di popolarità, c'era ancora chi aveva il coraggio di donare e di rivolgersi ai pochi anzichè alla folla». (Angioletti). E che dire della gentilezza con la quale Scheiwiller li è venuti per anni, distribuendo agli amici? «Quando, in una bustina da biglietto da visita, ci arriva uno di questi omaggi, pare che il buon Scheiwiller si ricordi all'amico lontano con un fiore, rosso o azzurro o violetto, a seconda del colore della copertina». (Angioletti). «Arrivano in una bustina, poco più grande di un biglietto da visita, e hanno il pregio di farsi leggere in tram, in gabinetto, in ascensore, di entrare in un taschino, in un portasigarette». (Sinigalli).

«Grandi esattamente quanto un soldo di cacio»? Quanto una scatola di fiammiferi? Quanto un doppio francobollo-espresso? Quanto un taccuino-breviario? Quanto una farfalla? «Vestiti di colori vivaci, i libretti appaiono sui nostri tavoli da lavoro, sempre troppo seri, con l'improvvisa meraviglia delle farfalle e portano in casa, tra il sussiego dei grossi dorsi di pelle o di più modesto cartoncino allineati dentro gli scaffali, chiare atmosfere primaverili: cieli e prati ed acque canterine». Come non confessare una specie di tenerezza per questi fragili librettini che, un giorno, nella memoria, col nastro dei loro colori formeranno il più intrecciato degli arcobaleni? Per rianimarli ricorreremo al telescopio o al microscopio? «Edizioni che per minuzia ed eleganza, essendo nate in atmosfera italo-svizzera [Scheiwiller è nato a Milano, da genitori svizzeri, nell'89], possono rivaleggiare con i più piccoli orologi elvetici. Ma il sogno di Scheiwiller sarebbe forse quello di chiamarle: edizioni *breloque*, con un nome un po' ottocentesco». (Vergani). E se un libro del formato d'una scatola di sigarette sarebbe già abbastanza singolare, uno ancora più ridotto? Che sta comodamente nel taschino del panciotto? E che per giunta si tira dietro un'intera collana? I nostri sono tempi in cui «la popolarità si compiace degli estremi. Oggi è per Carnera e domani è per Shirley Temple. Oggi apprezza le edizioncine formato-mignon, sedici o ventiquattro pagine in tutto, di Scheiwiller, e domani il librone di Mondadori dove per le avventure di Antonio Adverse, l'eroe di *Avorio nero*, le pagine stampate sono mille e trecento. E così anche il campo della cultura è diventato favolesco, e non ci si muove più che fra nani o fra giganti». (Transit).

MANO AL CENTIMETRO, OCCHIO ALLA LENTE

Piccoli, piccolissimi, tirati in poche copie e bisbigliati nell'orecchio e venduti in segreto, si sarebbe detto che fossero destinati a passare inosservati e che, comunque, non dovessero suscitare alcun reale interesse. Hanno invece finito col «fare tipo», cioè da modello a tante altre imitazioni e derivazioni.

Mano al centimetro; occhio alla lente. Si misurino, si osservino le *Edizioni di via Letizia*. Contemporaneamente e sul lodato esempio del *Pesce d'oro*, Gio Ponti le volle destinate a prose e versi, confessioni e aforismi, illustrazioni e disegni di Sinisgalli e Cantatore, Terra (Dino) e Gadda Conti, Mucchi e Cesetti. Ma, per quanto limitato, l'ampliamento del formato (10,3 × 10,5) alterò e guastò il prescritto equilibrio, richiamando l'immagine di mal ridotti atlantini.

Isolato, nel '37, s'ebbe, in Rovigo, un libelluccio antiojettiano di Giuseppe Marchiori: *Le roi s'amuse* (8,5 × 11,8), con buona salvaguardia dell'euritmia del testo e della pagina, del carattere e del margine, della vignetta e del titolo.

Ugualmente poca fioritura toccò al *Fiore* (12,4 × 8,5): bibliotechina d'arte e cultura della Casa editrice milanese Leonardo, affidata al Cordiè e da questi allestita con criterio storico ed estetico attraverso saggi di Russo, Flora ed altri.

Nel contempo, la crisi (penuria e carestia di carta, d'inchiostri, di spaghi, e scarsità di quattrini) consigliò la Casa Bompiani a varare la *Zattera* (13 × 8,2), che diede subito segno di regger bene il mare con una ciurma d'italiani e stranieri cui da ultimo si aggiunse anche Alberto Savinio. Qui la direzione fu variabile, come l'ago sulla rosa dei venti, ma la tendenza preferita e costante fu verso i regni dell'amena Novellistica. (Del resto, anche l'ulteriore collezione del *Pègaso letterario e teatrale* denotò in Bompiani una indubbia preferenza per i formati piccoli e per le opere d'un certo tipo).

Diverso venticello si riscontrò invece nella guida delle altre collezioni di formato minuscolo, tirate fuori, allora, per cercar di rimediare al crescente guastarsi delle stagioni e del mercato. E di tutte si può già parlare al tempo passato, con tono d'epicedio.

Ulisse (11 × 13,7), della Casa Bianchi Giovini, fu «un panorama di una ricerca etica religiosa sociale», a cura di Ugo Dèttore e di Vigorelli, con saggetti di Mario Apollonio sulla *Dignità umana*, di Del Bo sulla *Solidarietà*, di Dèttore stesso sulla *Religiosità*, di Mazzolari sulla *Fede*, di Emanuelli sui *Sentimenti*, di Miotto sull'*Amore*.

Anticipazioni (10,7 × 13,09), della Casa Bocca prima e della Oet dopo, fu «una sintesi informativa dedicata ai precursori e novatori d'ogni nazione nelle arti, nelle lettere e nel teatro», a cura di Enrico Prampolini e con riassunti di Sartoris su *Sant'Elia e l'Architettura futurista*, di Orazi su *Lautréamont e il Surrealismo*, di Blätter su *Appia e la scena costruita*, su la *Scenofotografia*, di Boni su *Fotorealismo e Fotosurrealismo*, su *Cocteau e la poetica del film*, di Severini su *Matisse e la sintesi cromatica*, di Mucci sull'*Igitur* del suo Mallarmé, di Prampolini stesso su *Picasso scultore* e sull'*Arte polimaterica*, di Guerrieri su *Meyerhold e il Teatro russo*.

Confidenze (14,4 × 8,1), della Casa Oet, fu una raccoltina di «pagine tutte cordiali ad evocare o a servire da monito o a notare moti dell'animo e dell'intelletto», politiche e letterarie, artistiche e storiche, a firma di Debenedetti, de Libero, Bartolini, Bellonci, Bigiaretti, Clarletta, Consiglio, Sinisgalli, Terracini, ecc.

Collezioni, dunque, con caratteristiche proprie, tipografiche e critiche, non aventi in comune che il programma di una relativa modicità di prezzo. Ciò nonostante, ripetiamo, non ebbero fortuna: si dovettero fermare ai primi numeri. Sola a spingersi fino al XVIII fu *La pietra di paragone* (12,3 × 8,4): collezionetta di racconti antichi e moderni, a cura di Smeriglio e a spese di Ghigo Valli (Documento Editore, Roma), con rilegaturine in cartone uso legno, tasselluccì a due colori, taglio superiore rosseggiante, carta a mano speciale, e soprattutto con una sfilza di autori celeberrimi (Maupassant, Voltaire, Balzac, Stendhal, Stevenson, Melville, Poe, Harte, Kleist, Laforgue, Tichonov, Iacovlief, Hawthorne, Puskin, James, Cervantes, Turgeniev), curiosamente scelti e diligentemente tradotti da Visentini, Nemi, M. Bellonci, Brin, Saffi, Ratti, Usani, Flaiano, Baruch, Fulchignoni, Barbaro, Riccio, Wassilcikoff, Tomaioli, Cecchi-d'Amico, Socrate, Rossi. A siffatta *Pietra* noi augurammo invano più lungo esercizio. Così pure alla romana *Collana del Girasole*, divenuta poi *della Girandola* (7,8 × 11,3), stampata dall'editore Urbinati ed elegantemente curata da Guglielmo Santangelo e dal pittore Tamburi, con pezzi d'eccezione quali: *Rimorsi di Cardarelli, 1918-1925* di de Chirico, *Nell'aria di Parigi* di Palazzeschi, *Furor mathematicus* di Sinisgalli, cinquanta disegni di Tamburi sulla *Piccola Roma* preceduti da una lunghissima poesia di Ungaretti, un quaderno di musica petrassiana, un racconto di Bigiaretti, un capitoluccio delle memorie dell'antiquario Arduini, racconti di viaggio di Vero Roberti e traduzioni da Anderson, da Laforgue e da Larbaud. E chi sa che cosa sarebbe diventata la *Sfera* (7,5 × 9,5), collanetta universale illustrata dall'editore Toninelli, se sotto l'esperta guida di Carrieri avesse proseguito maggiormente oltre il primo delizioso tomuccio, riassuntivo del *Bestiario*, delle *Favole* e delle *Facezie* di Leonardo, con scientifica prefazione di Giorgio Nicodemi e con dieci strabilianti tavole di quel Fabrizio Clerici che oggi, da noi (e forse anche fuori), non teme confronti nel secentismo ultramoderno. Senonchè la *Sfera* si fermò davanti agli aforismi del *Brogliaccio* di Carrieri stesso.

Altro tentativo, ma di diverso genere e con diverso intento, fu in appresso quello della Casa Mondadori coi volumetti da zaino, un po' all'americana, per poche lire, dei *Libri della Ricostruzione*, specie di duplicati tascabili della *Medusa*. Ma durò poco.

Più resistente si dimostra invece la *Collezione in centiquattresimo* fondata da Panerazi presso la Casa Le Monnier e tutta destinata a testi prevalentemente ricreativi cui ben si addice il roseo del XXIV fiorentino.

Ma più o meno in XXIV ecco anche: *Carte d'Europe*, «collection d'écrivains anciens et modernes» (edita da Doc in Parigi ossia da Documento in Roma), e *Il melagrano*, collana di «scritti rari e rappresentativi di poesia e pensiero in versioni d'arte con testo a fronte» (Fussi in Firenze, 1946); l'una tanto più capricciosa di quanto l'altra vuol essere e riesce sostanziosa. E l'una è strafinita, (come quella degli *Estratti del «Costume»*: 14,7 × 10,3), mentre l'altra prosegue ed aumenta imperturbabile; similmente, del resto, a quanto accade per i volumettini poetici del *Canzoniere* (16,6 × 11), che continuano ad uscire coi pochi soldi ma con la gran fiducia degli stessi giovani autori.

Sono passati i tempi delle grandezzate dannunziane: si dirà. Quello dei formati piccoli, anzi minuscoli, sarebbe, dunque, un ritrovato editoriale eminentemente novecentesco? Si ripensi alle nutrite collezioncine, veri *Diamanti* e *Diamantini*, delle Case Barbera e Sansoni, alla cui rinomanza tanto contribuì un omone della grandezza di Carducci.

Ma, senza andare tanto in là con gli anni, sono da ricordare con meritato encomio le minuscole ma nitide *Medaglie* (11 × 6,6) ideate e realizzate dal compianto Formiggini. In numero di 129, esse durarono dal 1909 al 1938, e tra medagliati e medaglisti allinearono nomi variamente celebri; e ancor oggi, quando càpita di ritrovarle nell'angolo di qualche carrettino, attestano quanto intraprendente fosse la fantasia editoriale dell'Autore della *Ficozza*.

Altro esempio di «piccolo formato» (ma non troppo: 15,6 × 10,5) più vicino a noi, al nostro gusto esigente e alla nostra limitatezza economica, ci fu anticipato, nel 1924, da Orio Vergani coi gialli quadernini della *Terza Pagina*, dove, per due lire, fu possibile acquistare *Delirama* di Barilli (con prefazione di Cecchi e disegno di Spadini), *La giornata delle belle donne* di Cecchi (con prefazione di Garginlo e disegno di Bartoli), *Terra genitrice* di Cardarelli (con prefazione di Raimondi e disegno di Oppo), e, di quindici in quindici giorni, Bontempelli, l'Aleramo, eccetera. Venticinque anni fa, Vergani doveva essere uno scalpitante giovanottone; e agli illustri anziani, ai «venerabili» di oggi fumavano le idee... Eppoi c'era alcunchè di generoso, di fervido (anche se non sempre ben controllato), in quella come in altre imprese analoghe; che oggi ce le fa ricordare con rimpianto.

Continua a pag. 3.

ELOGIO DEL PICCOLO FORMATO

Continuazione dalla pag. 2.

Un analogo uguale diritto di precedenza sulle altre del Novecento spetta alla piacevolmente neoclassica e bonaparteggiante *Biblioteca dell'Enciclopedia*, edita in Firenze, l'anno di grazia 1923, dall'Accademia di detta *Enciclopedia*. La quale fu una rassegna internazionale di « Vili Anonimi », il cui abbonamento annuo ammontava a due lire. Sì che la *Biblioteca* poté accaparrarsi la prima raccolta delle *Poesie* di Corrado Pavolini, un *Dialogo del Disegno* di Franchi e un primo *Libro celeste*, tutto di denunce come « contributo alla ricostruzione del mondo ». Finchè...

Nel '50, da San Paolo del Brasile s'è fatto avanti P. M. Bardi, direttore del locale Museo d'arte, e ha offerto a Scheiwiller, come all'« idealizator d'èsse gênero de ediçôes em formato pequeno » delle quali laggiù si son serviti da modello, tre graziosi opuscoletti sul 1° « Festival brasileiro de Cinema », sull'*Arlesiana* di Vincent van Gogh, sulla mostra retrospettiva di Lasar Segall.

Nel '52, dalla gradinata della Trinità dei Monti a Roma è disceso Giuseppe Selvaggi coi primi due « testi di poesia » d'una nuova *Collana di edizioni minime*: *Canto del Giubileo* a sua stessa firma e *Calabria del Nord*, antologietta di tredici poeti.

Nel medesimo '52, più intraprendente, è sbucato fuori, da via Barberini a Roma, Giambattista Vicari e ha cominciato a spargere ai quattro venti un'elegante *Biblioteca minima*, annunciandone il programma con un intero volumetto intitolato: *Un occhio meglio aperto sul mondo*. « Per troppo lungo tempo la letteratura italiana si coltivò in un eccesso di misura... ». Eccetera, eccetera. E, polemica a parte, i primi volumetti con tanto di ritratti autografi, disegni, fotografie, sopraccoperta colorata, risultano ben assortiti: da Pratolini (*Gli uomini che si voltano* e *Diario di Villa Rosa*) a Demby (*La settimana della fede*), da Emanuelli (*La finestra messicana*) a Rea (*La signora scende a Pompei*), da Soldati (*L'accalappiacani*) a Pound (*Secondo biglietto da visita*).

Le tre collezioncine hanno rispettivamente il formato: 10,5×7,9; 9,8×7,4; 10,3×8,3. Un tantino più grande (11,6 per 8,6) è invece quella intrapresa nel '52 dal pittore Bianchi sotto l'egida della galleria del *Milione* a Milano e per ora egregiamente limitata a *Le voci tragiche di Guido Gonzato* di Giuseppe Ungaretti e a *Le maschere di Gonzato* di Gianfranco Contini.

A tutto ciò sono naturamente da aggiungere i singoli volumettini che, pur sempre sull'esempio (mai superato) di quelli di Schewiller, spuntano, di quando in quando, qua e là, come funghi, ma fanno presto a sparire. E se riesce a salvarsene qualche esemplare, diventa una rarità: come *Il gioco dell'amore ed altre poesie di Anacreonte* (tradotte da A. C. S. e illustrate da Fraschetti), apparso a Roma, nel '45, per conto della casa editrice Palatina.

Di padre in figlio

Ma bisogna riconoscere e ripetere che le molte imitazioni e filiazioni avutesi in appresso dei volumetti scheiwilleriani, se hanno potuto riprodurne il formato, non ne hanno uguagliato il contenuto, per vario e discontinuo che ne risulti oggi « il livello di letteraria validità ». Sicchè molti tra i più validi di quei volumetti hanno finito per diventare, con gli anni, preziosi « come le medaglie dell'orafo ». « Preziosità tipografiche, questi volumetti non vengono ristampati, eccezion fatta per quello dei *Proverbi cinesi* curato da Giacomo Prampolini e ripubblicato perchè, con questo sapientissimo testicciolo, Giovanni Scheiwiller ha preso congedo dagli amici e dagli ammiratori della sua esemplarissima fatica ». (Zanzi).

Silenzioso e modesto, Scheiwiller si è infatti, nel '51, « autogiubilato in silenzio. Non l'hanno festeggiato gli artisti: non si sono ricordati di lui i critici e gli storici dell'arte. E neppure i cronisti. La festa della meritata emeritazione si sarebbe risolta in una mesta cerimonia. Ma Scheiwiller non ama le celebrazioni da vivo. E noi tutti, artisti e scrittori, dobbiamo augurare al figlio Vanni, che gli succede nella direzione delle collezioncine, lo stesso amore scrupoloso per l'esattezza dei testi, per la sobria eleganza dei volumi, per la sapiente e cauta scelta degli artisti degni di essere conosciuti ed apprezzati ». (Zanzi). E Vanni, tanto per cominciare a regola d'arte, ha esordito, cioè proseguito, con una collanetta di *Pensieri leonardeschi* e una di *Poesie* savonaroliane; salvo a dar inizio, poco dopo, a una sua nuova e più ampia (12,1×9,2) e ottimamente stampata collana di *Poeti* con Chiesa, Bartolini e de Libero. Ed ha già dato seguito anche alla « serie incisioni originali » con una cartelluccia dello stesso Bartolini. E sta inoltre per dar inizio a due nuove serie di *Prosatori* e di *Pagine di Letterature straniere* con scritti di Bernasconi, della Manzini e di Zavattini, e con una scelta di *Poeti provenzali* a cura di Valeri.

Scherzar sul serio

Qui giunti, di fronte a un intelligente modo di scherzar sul serio, come finisce per esser quello sottinteso in certi librettini, c'è da domandarsi perchè non abbia attirato un tipo quale Longanesi, che — con *La fronda*, con la *Piccola biblioteca* e con tutti gli altri suoi libri — pur si dimostra buongustaio del formato discreto. Perchè non lo attira fino a impegnarlo nel formato piccolo? Anche per quel tanto di libellistico e di guardingo, di popolare e di aristocratico, di risicato e di pretenzioso che spesso mal vi si nasconde.

Un innesto di scherzoso nel drammatico, di grazioso nel mastodontico, di poetico nel brutale. Un sibilo nel mezzo del coro. Un venticello di fronda nell'osannante foresta. Ecco che cosa possono rappresentare certi minuscoli campioncini del formato piccolo. Nonchè un residuo di grazia. Senza contare che, costando di meno, sono alla portata di un maggior numero di borse. Il che non può lasciarci indifferenti. Ma si badi a non confondere simili campioni del « formato piccolo » e « piccolissimo » — il cui intento estetico-polemico non comporta variazioni nè sopporta attenuazioni se non a patto di restar sacrificato — con quelli del « formato tascabile », il cui intento economico-pratico è la ragione prima ed ultima della riassuntività, giustappunto tascabile, alla quale è stata sottoposta una materia notoriamente vasta e varia come, ad esempio, quella di un manuale o, più ancora, di un'enciclopedia. E ugualmente si badi a non cambiare per imitazioni o derivazioni certe edizioncine minuscole elaborate dal Tallone « sur les Presses de l'Hôtel de Sagonne » nella vecchia Parigi. Sono gioielli che si ricollegano a ben più lontana tradizione. Lì l'editoria gareggia con l'architettura... Roba rara. Ci accontenteremmo di meno.

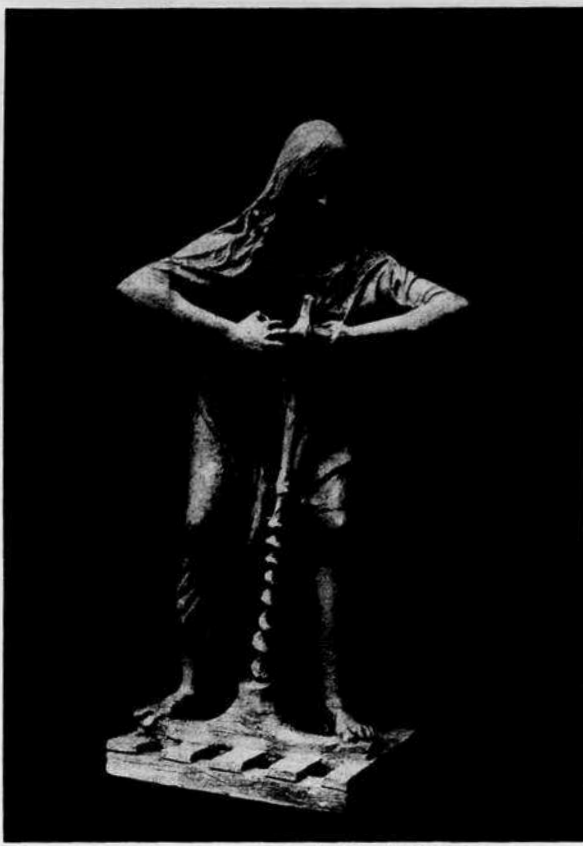
Indirizzo della cicalata

Possibile mai che nessun editore se la senta di prestar fiduciosa e delicata mano per dar finalmente principio a un ridottissimo *Parnaso attivo e moderno, italiano e straniero?* Raffinato e custodito come una essenza in boccettine smerigliate, se ci venisse fatto d'impiantarlo, noi lo dedicheremmo a Giovanni Scheiwiller. Nel frattempo gli indirizziamo questa succinta « cicalata ». Pur non essendo che una delle nostre lacunose « pezze d'appoggio » bibliografiche, per la circostanza d'esser limitata alla produzione editoriale in formato piccolo degli ultimi vent'anni, essa ci si è venuta configurando come un naturale elogio di Giovanni Scheiwiller. E a lui l'offriamo, per quanto indegnamente.

Enrico Falqui

BIBLIOGRAFIA

Nel presente abbozzo di bibliografia son compresi i soli scritti riguardanti l'attività di G. S. come editore all'insegna del « Pesce d'oro » e della « Baita van Gogh ».

ACCROCCA E. F.: *Fiera letteraria* (Roma), 27 febbraio 1949.
ANGIOLETTI G. B.: *Giornale di Politica e di Letteratura* (Roma), maggio 1937.
BARAGIOLA E. N.: *Neue Zurcher Zeitung* (Zurigo), 21 marzo 1953.
BARTOLINI L.: *Letteratura* (Firenze), luglio 1937.
CANTATORE D.: *Almanacco degli Artisti* (Roma).1952.
CARRIERI R.: *Ambrosiano* (Milano), 30 agosto 1934.
— *Ambrosiano* (Milano), 2 novembre 1935.
— *Ambrosiano* (Milano), 4 luglio 1936.
— *Meridiano di Roma*, 4 luglio 1937.
— *Domus* (Milano), gennaio 1938.
DAL FABBRO B.: *Letteratura* (Firenze), gennaio 1938.
DE ANGELIS R. M.: *Italia Letteraria* (Roma) 12 aprile 1936.
DE LIBERO L.: *Italia letteraria* (Roma), 24 agosto 1930.
FALQUI E.: *Italia letteraria* (Roma), 3 maggio 1931.
— *Panorama* (Roma), dicembre 1939.
— *Fiera letteraria* (Roma), 15 maggio 1947.
— *Tempo* (Roma), 12 ottobre 1950.
— *Tempo* (Roma), 26 novembre 1952.
FRANCHI R.: *Gazzetta del Popolo* (Torino), 30 novembre 1938.
GORGERINO G.: *Ambrosiano* (Milano), 18 agosto 1937.
GUITON P.: *Mercure de France* (Parigi), settembre 1938.
GIANNESI F.: *...e chi non sa, su' danno* (Pisa), settembre 1949.
MARCHESINI C. G.: *Gazzetta di Venezia*, 1° luglio 1937.
MENICHINI D.: *Lunedì* (Udine), 26 settembre 1949.
PETRONI G.: *Prospettive*, 15 dicembre 1939.
PICENI E.: *La bancarella delle novità*, 2° vol. (Alpes, Milano, 1929).
PONTI G.: *Corriere della sera* (Milano), 28 maggio 1943.
PONTI G. e VITALI L.: *Scritti e disegni [di varii] dedicati a Scheiwiller* (Milano, Lucini, 1937).
PORZIO D.: *Oggi* (Milano), 27 ottobre 1949.
POUND E.: in *Scritti e disegni dedicati a Scheiwiller* (Milano, Lucini, 1937).
R. M.: *Rassegna d'Italia* (Milano), gennaio 1949.
RAVEGNANI G.: *Corriere padano* (Ferrara), 1° febbraio 1939.
RISI L.: *Fiera letteraria* (Roma), 25 maggio 1952.
SAN LAZZARO G.: in *Scritti e disegni dedicati a Scheiwiller* (Milano, Lucini, 1937).
SERVOLINI L.: *Italia che scrive* (Roma), aprile 1946.
SINISGALLI L.: *Tesoretto* (Mondadori), 1949.
SOLMI S.: *Lettere ed arti* (Venezia), luglio-agosto 1946.
SPAGNOLETTI G.: *Lavoro nuovo* (Genova), 2 luglio 1948.
SWANN: *Pesci rossi* (Milano), aprile 1947.
TIONE: *Quadrivio* (Roma), 11 dicembre 1938.
TORRIANO P.: in *Scritti e disegni dedicati a Scheiwiller* (Milano, Lucini, 1937).
TRANSIT [Vergani]: *Corriere della sera* (Milano, 4 maggio 1937.
VAL.: *Libro e moschetto* (Milano), 25 settembre 1942.
VALERIO L. [Vergani]: *Libri del giorno* (Milano), 31 ottobre 1946.
VALSECCHI M.: *Oggi* (Milano), 20 agosto 1946.
VERGANI O.: *Cronache* (Bologna), 14 settembre 1946.
— *Messaggero* (Roma), 12 febbraio 1949.
— *Corriere d'informazione* (Milano), 24 marzo 1949.
— cfr. anche: TRANSIT e VALERIO.
VITALI L.: *Domus* (Milano), aprile 1931.
Domus (Milano) marzo 1937.
WESTERDAHL E.: *Alfar* (Montevideo), (1949), n. 88.
— *Argentinisches Tageblatt* (Buenos Aires), 1° agosto 1949.
ZANZI E.: *Corriere del popolo* (Genova), 11 luglio 1952.

Pericle Fazzini - " Cristo Operaio " - Assisi, Pro Civitate Christiana

LA POLITICA IN PARNASO

3.

Viceversa, l'uomo di lettere che si trova ad esplicare un'attività politica anche cospicua è spesso costretto a contraddire alle sue profonde convinzioni, a mostrarsi maldestro per lo stesso sforzo di ostentare disinvoltura in un ambiente che non è il suo, e — nei casi più onesti — a dover riconoscere i propri errori e fallimenti.

Che pensava Croce delle guerre? che fossero prodotte « da forze superiori ad ogni volontà individuale » (lettera a Karl Vossler del 16 agosto 1914), che fossero « azioni divine », di fronte alle quali non ci resta che « accettarle e sottometterci » (lett. allo stesso, 22 luglio 1919), ognuno fedele alla propria patria: « in quanto filosofo, sono nato nel cosmo, ma in quanto uomo sono nato in Italia » (lett. allo stesso, 9 genn. 1915).

Quale ragione filosofica subentrò perchè questo punto di vista si capovolgesse nella guerra del '40? Nessuna: « e nondimeno (si legge nel suo diario del 27 luglio 1943), nel bivio era sempre per gl'italiani da scegliere una sconfitta anzichè l'apparente vittoria accanto alla qualità di alleati che il Mussolini ci aveva imposti ». Anche altri italiani, dalle radio straniere predicavano la stessa cosa: ma erano politici, e perciò la ripeteranno senza disagio fino al momento che tornerà loro utile. Ma il Croce non era un politico, perciò la stessa posizione non gli faceva pigliar sonno: al punto che, dopo una notte angosciosa di meditazione, scrisse, il 4 ottobre:

« Sono stato a rimuginare la guerra, il diritto internazionale e altri concetti affini, cercando sotto la stretta della terribile passione di questi giorni la parte da condannare moralmente; ma la conclusione è stata la rassodata conferma della vecchia teoria che la guerra non si giudica nè moralmente nè giuridicamente, e che quando c'è la guerra, non c'è altra possibilità nè altro dovere che cercar di vincerla ».

•

Con queste tremende parole ritorna il convincimento espresso nelle lettere al Vossler durante l'altra guerra; ma l'ingranaggio politico è tale, che il Croce vi permane in una attività tutt'altro che conforme al suo pensiero. Soltanto, dopo una sorta di bilancio fallimentare delle sue iniziative politiche, si accorge, il 13 novembre, che l'azione politica è « lontana dalle *sue* attitudini naturali ». Dove se ne va il Parnaso militante?

Nel bel gesto oratorio od eroico, alla Petrarca o alla D'Annunzio; nella disciplina ch'è ordine mentale prima che formale e che può anche rasserenare la morte sul campo di battaglia a Renato Serra; nel risentimento personale che — più o meno dilatato con ragioni ideali — fa augurare all'Alfieri una guerra dell'Italia contro la Francia e al Croce la sconfitta della prima; o, infine, in una pratica politica esercitata un po' per forza d'inerzia, senza la coscienza di esser tagliati per la politica, e insomma da dilettanti.

Il Parnaso trionfante

Il Parnaso militante, se è veramente Parnaso, si trasforma presto o tardi in trionfante, attinge nel suo stesso particolarismo politico i motivi per sollevarsi in una atmosfera universale. Dante, pur sensibilissimo ai motivi di parte, definisce col fare « parte per *se* stesso », e col definire la guerra — dalle altezze del Paradiso — come « l'aiuola che ci fa tanto feroci ». Petrarca conclude l'allocuzione ai signori italiani (e idealmente il suo conato politico) gridando: « pace pace pace ». Carducci ammonisce: « Noi troppo odiammo e soffrimmo. Amate. Il mondo è bello e santo è l'avvenir ».

Tutto ciò non è politica, ma suppone un'aspirazione fondamentale ad una *polis* fatta di giustizia e di tolleranza, di umanità e libertà, ch'è forse, a suo modo, un'altra forma di politica, quella appunto concessa ai poeti. I quali, cercando quella libertà « ch'è sì cara Come sa chi per lei vita rifiuta », muoiono davvero alla contingenza, non senza trarne quell'eco armoniosa ch'è la storia di Vico o del Foscolo.

Si diventa, così, *profeti disarmati?* Ecco lo scherno del Machiavelli contro il Savonarola, ecco un luogo comune dei politici d'ogni tempo, ecco la paura di rimanere col danno e lo scorno che sospinge al maneggio politico studiosi assolutamente inadatti a tale bisogna. Ed è, invece, un titolo d'onore, perchè la storia dell'umanità poggia proprio sulle parole dei profeti disarmati, Cristo in primo luogo, e non su quelle dei loro giudici o carnefici della giornata.

Ogni profeta, in verità, se è davvero un profeta (e cioè se coltiva umilmente e intensamente la vita del pensiero) non è mai disarmato, anzi possiede un'arma ben più efficace e duratura dei cannoni o dei gruppi parlamentari o delle loggette letterarie. Soltanto che non deve curarsi della soddisfazioncella o del benessere del momento, e, occorrendo, deve esporsi allo scherno o all'aperta condanna della bestia trionfante.

Che l'uomo di pensiero si apparti e copertamente combatta la tirannia, quando questa conculca la libertà, è bello; ma forse è ancora più bello e difficile ch'egli mantenga la stessa linea di condotta durante i cosiddetti regimi di libertà. Perchè la tirannia si annida sempre, dovunque, più o meno camuffata, ed è impossibile combatterla standoci dentro. Nel giuoco dei partiti, anche se qualcuno di essi possa a volta a volta appagare qualche nostra tendenza, è sempre « forte a veder qual più si falli ». Appartenervi e migliorarli è tanto meritorio per gli onesti e i capaci praticamente disposti, quanto il solo universalizzare scientifico o lirico si addice ai seguaci delle Muse.

(Fine). **Gino Raya**

Concerto Corelliano

e musiche nuove

A cura del Comitato Nazionale per la celebrazione del terzo centenario della nascita di Arcangelo Corelli si è inaugurata nel Salone di Palazzo Braschi una interessante mostra. Per l'occasione è stato eseguito un concerto comprendente principalmente musiche del grande musicista romagnolo, interpretate dall'ottimo complesso strumentale diretto con amorosa cura da Umberto De Margheriti e da solisti ben noti nel campo concertistico quali la clavicembalista Egida Giordani Sartori e il violinista Giulio Bignami. La manifestazione musicale seguita da un pubblico attento e soddisfatto è stata preceduta da una applaudita illustrazione di Mario Rinaldi.

•

Particolare attenzione meritano le nuove musiche recentemente presentate dalle principali Istituzioni artistiche; il pubblico le ha ascoltate con vivo interesse. Al Teatro Argentina per l'Accademia Nazionale di S. Cecilia il caloroso e applaudito direttore spagnolo Ataulfo Argenta ha presentato tra l'altro una novità di Antonio Veretti, attuale direttore del Conservatorio di Musica di Stato di Cagliari: « Ouverture della campana ». Il maestro veronese in questo lavoro ha cercato di inquadrare in una estetica sonora difficilmente plasmabile come quella dodecafonica una personale poetica visione artistica ispirata alla campana. Se il Veretti avesse lasciato maggiore libertà alla propria sensibilità musicale i risultati della sua nobile fatica sarebbero stati senz'altro più sostanziosi.

La Filarmonica Romana ha presentato un concerto dedicato esclusivamente a musiche contemporanee. Sotto l'abile e sicura concertazione del maestro Antonio Pedrotti sono state eseguite composizioni di Mario Peragallo, Luigi Dallapiccola e Goffredo Petrassi. La « Musica per doppio quartetto d'archi » del Peragallo, già nota al pubblico della Filarmonica, può considerarsi come una libera realizzazione dei postulati dodecafonici; scritto con abilità, questo lavoro nonostante taluni indovinati momenti ritmici e timbrici non riesce a sollevarsi da un uniforme grigiore espressivo.

Di Luigi Dallapiccola è stata eseguita « La Tartiniana » estrosa elaborazione di temi del grande violinista e compositore del Settecento; questa composizione divisa in quattro movimenti è un'abile, saporita realizzazione sonora che mette in chiaro rilievo la solida preparazione dell'intelligente e colto maestro istriano.

La « Récréation Concertante » (Terzo concerto per orchestra) di Goffredo Petrassi composta per essere eseguita in prima assoluta al recente Festival di Aix-en-Provence, ha confermato la chiara inconfondibile personalità dell'apprezzato maestro romano, personalità che scaturisce da una sensibilità musicale ricca e guizzante, sostenuta da una virtuosistica tecnica di scrittura e dello strumentale.

Il pubblico ha accolto favorevolmente i tre lavori presentati.

Nel campo della musica da camera significative le novità presentate alla « Società Amici della Musica » dall'ottimo e affiatatissimo quartetto francese « Du Brieul » nuovo al pubblico romano.

Il programma presentava i lavori di due musicisti di questa generazione: il « Quartetto in do maggiore » di Francesco Mander e quello in fa del compositore americano Henry Lewis Comas quest'ultimo in prima esecuzione a Roma.

La composizione di Mander si vale di una scrittura brillante, elegante, ricca di elementi ritmici, melodici, e armonici di semplice ma sicura efficacia espressiva.

Tutt'altra cosa il quartetto del Comas; lavoro ampio e complesso, dalla forma ineccepibile, denso nella sostanza musicale, con un linguaggio che, pur essendo in pieno sviluppo è già chiaramente personale.

Schiette e cordiali le accoglienze degli ascoltatori.

•

Il Teatro dell'Opera ha presentato al pubblico romano la favola musicale « Snjegouratchka » (La Fanciulla di neve) di Nicola Rimski-Korsakof.

L'opera nella produzione teatrale del grande musicista russo occupa un posto singolare; in essa la mirabile estrosa fantasia dell'artista si adagia in una delicata, poetica contemplazione lirica qua e là ravvivata da tenui bagliori sonori subitamente contenuti.

Magnifica l'edizione curata dal grande Ente lirico romano. Leonida Massine così ricco di fantasiosa intelligenza scenica e musicale ha dimostrato di essere il regista ideale del fiabesco racconto. Stupendo il coro magnificamente istruito dal Maestro Conca; lodevoli gli interpreti tutti degni di menzione: Elena Rizzieri (Cuor di neve) Gabriella Tucci (Karpava) Eugenia Zareska (Bobyl) Miriam Pirazzini (Fata Primavera) Petre Munteanu (lo Zar Berendey) Vito De Taranto (Nonno gelo) Mario Borriello (Misghir). Vittorio Gui ha concertato la bellissima partitura con gusto ed appropriata sobrietà espressiva.

Successo molto caloroso.

Dante Ullu

● In occasione della fondazione a *Bonn* del Comitato della « Dante Alighieri » è stata organizzata una « Settimana culturale italiana ».

L'ESTETICA DI SPIRITO

Caro Direttore,

recensendo su Idea *(17 gennaio) il volume in collaborazione su* La mia prospettiva estetica, *Americo De Propris si occupa anche del mio saggio. Purtroppo però le tesi da lui attribuitemi sono affatto diverse da quelle da me sostenute, e anzi addirittura opposte. Non so a che cosa si debba l'equivoco dell'interpretazione, ma non vorrei che il lettore si formasse del mio pensiero un'opinione infondata.*

Con viva cordialità UGO SPIRITO

VETRINETTA

GIACOMO DEVOTO, *Profilo di storia linguistica italiana*, Firenze, La Nuova Italia.

Da Gilliéron e Schuchardt fino al Migliorini (fonti facilmente reperte) deriva al Devoto il postulato di linguaggio e cultura legati in perfetta simbiosi e quindi il senso d'irrequietudine linguistica, che caratterizza principalmente le stagioni di crisi, i momenti cioè di collusione fra tradizione conservatrice e impulso rinnovatore.

S'innesta a questo punto il rapporto lingua *istituzione* (Nencioni) — lingua individuale (Croce), la cui innegabile dialetticità porta l'A. a sentire la storia linguistica come storia dell'istituzione e insieme delle proposte e realizzazioni (non sistemi, ma spunti ratificati dal sistema) degl'individui parlanti.

Su questa base concettuale si snoda la trama del presente *Profilo*, che riallacciandosi alla ormai famosa *Storia della lingua di Roma*, tocca della « frantumazione della latinità », avvenuta specialmente nel periodo che va dalla guerra sociale (90-89 a. C.) alla riforma di Diocleziano (inizio del IV sec.) e di un conseguente bilinguismo prima inconscio e poi consapevole. Per diverse ragioni di ordine politico, geografico, funzionale si va poi affermando Firenze, la quale, grazie ai suoi grandi scrittori e soprattutto al Petrarca, può proporre un primo sicuro modello linguistico, che si definirà in seguito come « toscano » e infine come « italiano » attraverso un interessante travaglio di crisi, le cui vicende il Devoto con chiara visione abbraccia e rassegna.

Con il sec. XVII la lingua italiana è anche usata nella prosa tecnica e scientifica e filosofica (Galilei); sembra quindi che si debba avviare per una definitiva tradizione. Ma non è così. Nel '700 infatti « chiuso da poco il dialogo col latino trattenute le velleità particolaristiche di centri dialettali, il *francesismo* ripropone nella storia linguistica italiana il problema del bilinguismo, con tutti gli squilibri, incertezze e polemiche che esso comporta, con il suo dinamismo atto a impersonare gli aspetti linguistici di ordine più elevato, letterario, filosofico, scientifico » (p. 104).

Le teorie linguistiche del Cesarotti (*Saggio sulla lingua italiana*, 1785) aprono l'età classica, che dai puristi al Monti al Foscolo al Leopardi al Manzoni trascorre la sua via di maturazione. Si ha così una comunità linguistica italiana a cui presto (nel 1870 cioè) viene a corrispondere una comunità amministrativa e politica con un'unica capitale e un unico governo. Si forma il mito della « terza Roma », nella quale prendono posto figure ed elementi della romanità e si esalta il paganesimo come simbolo vittorioso di contro all'era cristiana, associata alla servitù politica. Ne derivano esigenze espressive nuove che si risolvono « nel gusto per una prosa resa solenne non tanto dall'ornamentazione barocca quanto dalla aderenza plastica alle immagini e agli impulsi che l'antichità rediviva suscita » (p. 131). Autore principe di queste realizzazioni è il Carducci, quello specialmente degli anni 1875-1890, mentre il D'Annunzio tende a nuove conquiste formali e ottiene una prosa che « rappresenta la tensione massima di una lingua destinata non già a adeguarsi a un epos dalle immagini classiche ben definite, ma ad evocare un'atmosfera con una musicalità del periodo insuperata » (p. 134).

Con le poche pagine dedicate al Fogazzaro, al Pascoli, al Croce — alla prosa del quale « gli scrittori dell'avvenire guarderanno come a qualcosa di compiuto e di riposante » (p. 143) — si chiude questo interessantissimo *Profilo*, del quale siamo veramente grati al Devoto.

Vale ricordare per esattezza bibliografica, che questa è una riedizione integrale dell'appendice all'*Avviamento allo studio della letteratura italiana* di L. Caretti (Firenze, La Nuova Italia, 1953). Noi per la verità avremmo gradito che il Devoto avesse ripensato l'argomento, l'avesse ordinato in discorso pieno, avesse cioè tolto dalla pagina quel certo schematismo proprio della stesura per appunti e ci avesse dato non un *Profilo storico*, ma una *Storia*.

ENZO ESPOSITO

FILOLOGIA ITALIANA, *Direttore Salvatore Battaglia*, Torino Chiantore.

Sia ben venuta questa nuova rivista di filologia, che si propone di « comprendere e definire gli aspetti letterari e linguistici della civiltà medievale e romanza » come anche di accettare le istanze « che la storiografia è venuta maturando e rinnovando in questi ultimi decenni ». Questo primo numero è denso e vario insieme per interessi e questioni: notiamo il saggio di apertura, chiaro preciso e persuasivo, di A. Pagliaro su *Lingua e stile del Contrasto di Cielo D'Alcamo* (che si lega all'altro dello stesso autore apparso in *Bollettino*, I 1953, dell'Univ. di Palermo, diretto magistralmente da E. Li Gotti), in cui, stabilita l'area meridionale calabro-siciliana in particolare la messinese come luogo d'origine del componimento, si seguono nella struttura linguistica e stilistica del *Contrasto* due filoni, cioè quello della poesia antica di influenza provenzale e quello della poesia giullaresca di lontana derivazione francese; — un saggio, dotto e acuto, di S. Battaglia dal titolo *Per il testo di Ferdinando de Herrera*, in cui si segue e si riconosce nella rielaborazione del testo non solo una passione stilistica (come già la critica ufficiale aveva fatto) ma anche la « funzione riformatrice che ha esercitato con la sua sensibilità lessicale e sintattica il poeta sivigliano nell'intero circolo della lingua spagnola »; — il testo critico, con l'interpretazione — traduzione e note del componimento *Già ma' i' non mi conforto* di Rinaldo d'Aquino per F. A. Ugolini, che obbedisce ai canoni di reintegrazione della piena identità di suono nelle rime e di restituzione della perfezione sillabica del verso in rapporto a uno schema ricostruito dai dati formali della tradizione manoscritta: — Infine *Postille rolandiane* di S. Pellegrini e *Rassegne*, documentatissime, di G. E Sansone ed E. Li Gotti. Ma giova rilevare in questo primo fascicolo, pur in tanti vari interessi, una salda e armoniosa coesione di principi metodologici ed orientamenti che daranno (come già dalla cattedra) i loro frutti.

ALDO VALLONE

INDRO MONTANELLI, *Busti al Pincio*, Milano, Longanesi.

Gli *incontri* montanelliani marciano con ritmo sicuro: I, *Pantheon minore;* II, *Tali e quali;* III, *I rapaci in cortile*: ed ora questa IV serie: *Busti al Pincio*.

Il volume si apre con un curioso incontro: con Gianni Agnelli che non è il vero... Gianni Agnelli. Incontriamo poi, accanto a figure minori: Hailé Selassié, Clara Luce, Piccioni, Monsignor Sheen, Cecchi, Kerensky, Kravcenko, Merzagora, La Pira, Steinberg, Bartoli, Prezzolini...

Sono incontri, ritratti che si leggono volentieri: per quanto si sa ormai con quale forma disinvolta si muova la rapida stilo di Indro Montanelli.

CARLO MARTINI

SHAKESPEARE, *Racconto d'inverno*, Torino, Einaudi.

Undicesima fatica scespiriana dell'infaticabile C. V. Lodovici, questa traduzione è forse la più rivelatrice delle *origini teatrali* del traduttore, particolarmente impegnato nella ricerca di un linguaggio vivo, la cui immediatezza sorridente o nostalgica, ironica o preromantica, è il ponte o la doccia attraverso cui la fiaba poetica d'un antenato lontano o straniero, deve scorrere italica e moderna fino allo spettatore d'oggi, così scettico e sfaticato. Lodovici aiuta mirabilmente a credere e ad approssimarsi alla gioia di chi può bere alla fonte. • • •

RUZZANTE, *Dialoghi*, Torino, Einaudi.
MOLIERE, *Il borghese gentiluomo*, Torino Einaudi.

Utile contributo alla conoscenza del Beolco, la traduzione dal pavano antico, di G. A. Cibotto, ci pare abbia superato non poche difficoltà d'equilibrio, e implicitamente sfidate le remore filologiche e testuali che imbarazzerebbero ben altrimenti un annotatore. In attesa del giudizio del dialettologo specializzato, sia lecito dire che la forza teatrale del Ruzzante è necessariamente sminuita, ma non mai travisata dal Cibotto. E, trattandosi di una collezione di teatro diretta da due espertissimi teatranti (il Grassi e il Guerrieri), ci par l'elogio migliore.

La fantasiosa *rivista* molieriana, recentemente messa in scena dalla Pavlova, è tradotta da P. Jahier con la coscienza della comicità pura (diremmo quasi, irrazionale) a cui Molière talvolta si abbandonava, come per liberarsi dall'impegno dell'escavazione psicologica, che costituisce la sua gloria massima. Questo divertimento scatenato che, per le spirali dell'assurdo, si ricongiunge inopinatamente alle più meditate riflessioni sociali del grande comico, non ha molto sofferto nel rivestirsi del nostro linguaggio, che essendo nel caso particolare il linguaggio di Jahier, buon sarto, lascia pur scorgere la primitiva agilità di membra impegnate in una specie di gaudioso moto perpetuo. • • •

GAETANO MOSCA, *Elementi di scienza politica*, Bari, Laterza.

Non si legge o rilegge senza commozione e stupore un'opera, la cui prima parte, pubblicata nel 1895, ha in molte pagine la vivezza di una critica *ex eventu* (ed era soltanto previsione, ove non si voglia dire profezia), e la cui parte seconda, scritta quando ormai l'esperienza fascista si profilava minacciosa dopo quella sovietica già in atto, conteneva precisazioni e argomenti la cui giustezza è duramente sperimentata dalla nostra generazione. Tuttavia questo trattato così ricco di saggezza, chiaro e miracolosamente adeguato ad un vasto numero di intelligenze di medio livello e di cultura altrettanto media, non ha avuto in Italia e nel mondo quella fortuna che le opere politiche difficilmente ricuperano poi, nella valutazione dei posteri. Le più recenti storie straniere di dottrine politiche, non citano nemmeno nell'indice il nome di Mosca (morto nel 1941); e in Italia, pur dopo la favorevole segnalazione del Croce (1923) — oggi data dall'editore come premessa al I vol. —, ci domandiamo se questo capolavoro sia noto quanto meriterebbe.

Raro prodotto di equilibrio mentale e di buon senso, che son poi requisiti di scienziato autentico, l'opera del Mosca, come ha meritato il rispetto del Croce, dalla cui dottrina si distaccava recisamente, merita quello dei credenti, contro la cui fede dommatica il Mosca scriveva pagine da giudicarsi inequivocabilmente erronee, ma come avversario consapevole che la fede altrui non è cosa da sacrificare alle convinzioni proprie, e, insomma, come assennato estimatore dei valori cristiani su cui si fonda la civiltà europea.

Seguendo l'assidua critica analitica del Mosca, è facile accorgersi che egli non credeva nella superiorità di un sistema politico, tanto che la sua demolizione della democrazia liberale non appare meno efficace di quella, terribilmente lucida, della democrazia sociale. Ciò può spiegare la scarsa fortuna dell'opera non affidata a partiti che la propagassero.

Ma conta poco il riconoscimento che la democrazia liberale sia da ritenersi il male minore, quando funzionino controlli vigili ed accorti (cfr. I, cap. 10 e *passim*), specialmente se si intende bene, con il Mosca stesso, anche in ciò profetico, quanto sia lontana l'età della vigilanza e dell'accortezza; ciò che conta è la finalità, ovvero la destinazione ultima dell'opera, che opportunamente sfrondata, dovrebbe entrare in tutti gli ordini di scuole, e costituire parte integrante dello studio della Storia, in paesi che aspirino al progresso mediante la conservazione e l'uso del passato.

Storicità, non storicismo, nel Mosca è l'alimento d'una riflessione che conduce sempre, dal fatto storico, alle leggi morali che si attuano attraverso psicologie individuali e collettive, quella dell'uomo rappresentativo e quella del tempo che lo esprime e condiziona. In questo *condizionamento*, è la profonda originalità del pensiero del Mosca; ad esso dovrebbero convergere tutti gli sforzi di coloro che amano la libertà. Il Croce trascriveva questa pagina ove noi scorgiamo l'esortazione al *condizionamento* dell'ambiente storico e politico:

« In ogni generazione vi è un certo numero di caratteri generosi che sanno amare tutto ciò che è, od appare, nobile e bello, e consacrano una buona parte della loro attività ad elevare e a salvare dalla decadenza la società nella quale vivono. Costituiscono essi quella piccola aristocrazia morale o intellettuale che impedisce all'umanità di imputridire nel fango degli egoismi e degli appetiti materiali, ed a questa aristocrazia principalmente si deve se molte nazioni sono uscite dalla barbarie e non vi sono mai del tutto ricadute. Raramente coloro che di quest'aristocrazia fanno parte arrivano ai posti più eminenti della gerarchia politica; ma essi fanno opera forse più efficace, perchè plasmando la mentalità ed orientando i sentimenti dei loro contemporanei, riescono per questa via a imporre il proprio programma ai reggitori degli Stati [...] Ma più d'una volta [...] i migliori non hanno avuto una visione chiara o precisa dei bisogni della loro epoca, e quindi dei metodi e dei mezzi più adatti a conseguire la salvezza... ».

In queste parole, che ridedichiamo non certo ai politici troppo indaffarati, ma ai riformatori scolastici, è il solo programma attraverso cui, se avrà tempo, l'odierna società occidentale potrà ritemprarsi dalle basi, prima che le moltitudini e le aristocrazie intellettuali, siano ridotte ad un pantano in cui deve fatalmente sprofondare (ma in quanti mai anni o secoli?) l'oligarchia di tiranni *non condizionati*.

O. S.

LE CORRENTI
neoagostiniane

Continuazione dalla pag. 1.

le maggiori riviste filosofiche (*). Certo, non è tutto oro: si fa anche della pura fenomenologia descrittiva, della pseudo-metafisica fondata su ipotesi scientifiche o della non-Metafisica, quando la metafisica stessa e i suoi problemi sono malposti o si relegano nel limbo del metaproblematico, dell'esigenziale e magari della « mistica ».

Michele Federico Sciacca

(*) Ci limitiamo a ricordare i due nutriti fascicoli che alla « metafisica » hanno dedicato nel 1947 il *Giornale di Metafisica* (pp. 4-5) e la *Revue de métaphysique et de morale* (VIII-IX) 1947 e le ampie discussioni che ne seguirono in queste stesse riviste e nella *Rivista di Filosofia neoscolastica*.

GIUSEPPE ANTONI, *L'uomo e la sua missione nel mondo*, Padova, CEDAM.

L'Antoni, approfondendo, alla luce delle più recenti acquisizioni scientifiche, un precedente suo opuscolo dal titolo « I sensi e il problema della conoscenza », ha pubblicato, nella Collana filosofica della CEDAM, diretta da Carmelo Ottaviano, il presente volume, di respiro assai più ampio del precedente. Premesse alcune nozioni di fisiologia animale, rapidi cenni sul sistema nervoso, sulle sensazioni e sui sentimenti, per mostrare quanto l'uomo, al pari di ogni essere vivente, sia organismo molto complesso che deve rispondere ad alte finalità; poichè di queste finalità alcune sono raggiunte automaticamente, l'Autore dedica un capitolo agli istinti, per passare poi a stabilire ciò che costituisce, tra gli uomini e gli animali, una netta demarcazione: la volontà razionale, cioè, l'intelligenza e la vita morale. Analizza poi queste attività proprio dell'uomo e l'organismo suo, come materia, essere vivente, sensibile e cosciente, in relazione col mondo circostante.

Questa prima parte costituisce una sintesi di quanto la scienza moderna ci può dire intorno alla persona umana.

L'Autore passa poi a precisare i concetti dello spazio e del tempo, a valutare il principio di causalità, per terminare coi problemi dell'anima e di Dio. Le dottrine fondamentali della filosofia tradizionale trovano nell'Antoni un assertore originale, sia per il carattere scientifico dell'esposizione che per gli argomenti di prova, e questo saggio fa pensare quanto sia ancora desiderabile, dopo il superamento della sintesi medioevale, una nuova sintesi in cui trovino la loro unità le scienze moderne e la filosofia.

ULISSE PUCCI

MARIO LA CAVA, *I misteri della Calabria*, Reggio Calabria, Ed. Meridionale.

Gli Italiani, moltissimi Italiani, hanno il torto di non conoscere la Calabria. (« Più facile che voi andiate in Australia, che non in questa piccola regione di questa piccola Italia ». Vero. Vero). Questo volumetto vuole spiegare agli ignari che cosa sia la Calabria: le sue bellezze, il suo interesse (il suo dramma, anche). Sono pagine scritte da uno scrittore calabrese che con amore e giustizia vuole ricordare la sua terra.

Storia, geografia, folclore... Ma La Cava ha voluto anche considerare il lato sociale della Calabria. Ecco i capitoli *Il dramma della disoccupazione*, *Lavoro stabile, sogno dell'operaio*, *I canneggiatori* (= coloro che « canneggiano »: quelli che misurano il terreno con la « canna »), *La disoccupazione femminile...*

Un libretto molto interessante. Mario La Cava è uno scrittore che sa vedere uomini e cose in profondità: è un « moralista ».

CARLO MARTINI

WALLACE STEVENS, *Mattino domenicale, ed altre Poesie*, Torino Einaudi.

La « Nuova Collana di Poeti tradotti con testo a fronte » di Einaudi si è arricchita nel dicembre scorso di un nuovo volume, il terzo, *Mattino domenicale ed altre Poesie* di Wallace Stevens, a cura di Renato Poggioli, Professore di letteratura comparata all'Università di Harvard. La traduzione è preceduta da una nota bibliografica, in cui vengono citati gli studi più notevoli su questo, fra i massimi poeti americani del nostro tempo. A quelli menzionati da Poggioli si potrebbe aggiungere un altro manipolo di articoli a chiarimento dei vari aspetti della sua poesia, apparsi in riviste per la massima parte reperibili nelle biblioteche in Italia: Roy Harvey Pearce, *Wallace Stevens: the life of the Imagination* in PMLA, LXVI (Settembre 1951), 561-582; C. Roland Wagner, *The Idea of Nothingness in Wallace Stevens* in 'Accent' XII (Primavera 1952) 111-121; Marius Bewley *The Poetry of Wallace Stevens* in 'Partisan Review' XVI (Settembre 1949); Bernard Heringmann *Wallace Stevens, the Use of Poetry* ELH, XVI (Dicembre 1949) 325-336; Warren Carrier, *Wallace Stevens; Pagon Vantage* in 'Accent' XIII (Estate 1953) 165-168; Donald Davie, *Essential Gaudiness: the Poems of Wallace Stevens* in 'Twentieth Century' CLIII (Giugno 1953); Harold H. Watts, *Wallace Stevens and the Rock* Inverno 1952) 122-140.

Il pubblico italiano che aveva potuto già leggere alcune poesie dello Stevens pubblicate in riviste italiane — come 'Inventario' III (Estate 1950) — o in periodici stampati in Italia — come 'Prospetti U.S.A.' n. 3 (Primavera 1953) — apprezzerà certamente questo volume in cui Renato Poggioli presenta alcuni dei migliori poemetti e delle più belle liriche del poeta americano, già apparse in varie raccolte dello Stevens, con l'eccezione di *The River of Rivers in Connecticut*, che vede qui la luce per la prima volta. Quella che ci dà Poggioli è una traduzione poetica, non soltanto metrica, e solo rare volte egli si prende qualche libertà con gli aggettivi.

Particolarmente felice ci è sembrata la traduzione della sesta stanza di *Mattino domenicale*, ma in tutta la difficile impresa di spiegare e far comprendere agli italiani la poesia di questo complicato poeta, Poggioli rivela una sicura sensibilità artistica e musicale, che mette a partito l'ottima conoscenza delle due lingue, che egli possiede.

E' da augurarsi che Poggioli ci dia presto altri saggi di questa sua meritoria opera di traduttore.

Le note a questo lavoro sono in genere tutte speciali: postille, le chiama Poggioli, e consistono nella citazione in italiano del migliore commento finora apparso di *Mattino domenicale* in America, e di uno scambio di lettere fra il traduttore e il poeta a proposito di alcuni passi particolarmente complicati delle poesie qui riportate, che contribuisce all'interesse del lavoro.

Un piccolo neo, che è del resto già stato oralmente rilevato da Poggioli stesso, è la frase italiana che segue la postilla XXIX, dovuta senza dubbio ad un momento di distrazione.

ANNA MARIA CRINO'

MARIO VERDONE, *Gli intellettuali e il cinema*, Roma, Bianco e nero.

Mario Verdone è tra i più qualificati esponenti della cultura cinematografica, e va svolgendo da anni un denso lavoro di documentazione e di esplorazione in questo campo, per tante parti ancora da esaminare e da giudicare.

Il suo ultimo lavoro è dedicato ad una ricerca paziente, e direi affettuosa, dei rapporti che sono intercorsi da mezzo secolo a questa parte, tra la cultura propriamente detta e il mezzo cinematografico; a documentare le reazioni suscitate dal film tra gli intellettuali del pensiero speculativo e delle arti tradizionali. Rapporti spesso burrascosi, spesso d'incomprensione e di cecità, spesso singolarmente illuminanti non solo l'uso del film, ma anche la personalità stessa dell'intellettuale.

Nelle pagine di questo volume troviamo ordinata e posta in una giusta prospettiva storica, quest'ampia materia, ricca di episodi e di spunti, di speculazioni sociologiche ed estetiche e di racconti del tutto imprevedibili. Si parte da un'estetica della fotografia, tracciata da Baudelaire, per giungere al poetico commento preparato dal poeta americano James Agee, per *The Quiet one*. E la strada è tra le più complesse, fatta di perplessità, di ostracismi portati al parossismo, e di entusiasmi altrettanto impetuosi, di freddi raziocini, e di poetici abbandoni (soprattutto dinanzi alle peripezie di Charlot). Ed oggi lentamente si fa strada una influenza del film sulla cultura stessa, ed in particolare sulla narrativa, che a volte ne deriva nettamente il taglio delle immagini, il seguito delle scene (o sequenze).

Mario Verdone ha compiuto un lavoro assai proficuo e opportuno, oltre che piacevole e di estremo interesse alla lettura; ha dato un contributo positivo alla nostra cultura cinematografica, ha fornito un prezioso strumento di studio.

VITO PANDOLFI

LINA ZALEO, *Il fiore dell'agrifoglio*, Milano, Mondadori.

Una nuova scrittrice. Una trentina di novelle, che piacquero a G. A. Borgese. Passaggio di questo alla Mondadori: ed ecco il *goal* della pubblicazione. Sono, in maggior parte, pagine di ricordi. Scritte bene. Con una gentilezza che spesso raggiunge poesia. Non dico che siamo di fronte ad una rivelazione, ma indubbiamente la Zaleo, pur senza esiti eccezionali, sa raccontare: e piace quel suo accorato scandaglio nella quotidiana fatica del vivere.

CARLO MARTINI

Direttore responsabile PIETRO BARBIERI

TIP. ED. ITALIA - ROMA - Via del Corso 20-21

Registrazione n. 299 Tribunale di Roma

PREZZO DI UNA COPIA LIRE CINQUANTA

SUPPLEMENTO DI "IDEA"
diretto da PIETRO BARBIERI

DIREZIONE, REDAZIONE, AMMINISTRAZIONE
ROMA - Via Antonio Pollaiolo, 5 - Telefono 879-270

I manoscritti, anche se non pubblicati, non si restituiscono

IDEA

SETTIMANALE DI CULTURA

ANNO VI - N. 7 - ROMA, 14 FEBBRAIO 1954

ABBONAMENTO ANNUO L. 2000
ESTERO E NUMERI ARRETRATI IL DOPPIO
CONTO CORRENTE POSTALE 1/2160

Per la pubblicità rivolgersi alla Società per la pubblicità in Italia S. P. I. - Roma, Via del Parlamento, 9 - Telefoni 61372 - 63964

Spedizione in abbonamento postale Gruppo terzo

UOMO E STATO

« L'uomo e lo Stato », opera di Giacomo Maritain apparsa qualche anno addietro negli Stati Uniti in lingua inglese, contiene parecchie sorprese, per un lettore che abbia qualche conoscenza sulla più corrente teoria dello Stato e del diritto. Il suo argomento principale è sinteticamente annunciato dal titolo: le relazioni tra l'uomo e lo Stato, eterno problema, intorno al quale da secoli si agita la speculazione filosofica e giuridica. Il Maritain, in conformità della sua professione di fede, intende risolverlo in senso cattolico, ed è sotto questo aspetto che bisogna esaminare il contenuto del volume. Egli procede sistematicamente e comincia con lo stabilire il significato dei termini: comunità, nazione, corpo politico, Stato e popolo, mosso dal motivo pienamente giustificato che gli errori più comuni e più pericolosi dell'età contemporanea derivano da una falsa interpretazione dei concetti base.

Non saranno molti però che potranno aderire alle sue interpretazioni, non solo fra i cultori di scienze giuridiche che non appartengono alla scuola cattolica, ma tra i cattolici stessi che si occupano di scienze sociali. Come si può ammettere, infatti, la sua definizione di comunità, concepita come effetto della natura più legato all'ordine biologico e tenuta insieme da un sentimento inconscio, senza cadere nel sociologismo di stampo positivista? La comunità, se è associazione di uomini, non può avere come fondamento se non un sentimento cosciente di appartenenza al gruppo e una conseguente volontà di vita comune.

Si può essere d'accordo col Maritain che la nazione essenzialmente non consiste in nessuna delle componenti della nazionalità, per la prima volta rilevati dal nostro Mancini; ma non si può esser d'accordo con lui, quando, catalogando la nazione sotto la specie della comunità, ne attribuisce l'esistenza e l'essere a un elemento psichico inconscio. Il sentimento di nazionalità si esprime, come ha notato il Le Fur, in una volontà di vita in comune, la quale, per essere cemento di unione, deve essere cosciente. Lo stesso si dica della famiglia, anche essa annoverata tra le comunità, nella quale l'amore ha certamente una base biologica, ma la trascende, per diventare legame spirituale e pienamente volontario.

Meno ancora esatta, sotto l'aspetto teorico, è la definizione dello Stato, concepito esclusivamente come organizzazione tecnica dell'amministrazione pubblica. Lo stato possiede, senza dubbio una propria organizzazione, ma questa non è lo Stato, nè esaurisce il concetto di Stato. La dottrina giuridica cattolica e non cattolica è contraria a questo estremo depauperamento dello Stato, nel quale essa vede un ente morale unitario composto dall'elemento umano, da un legame interno di coesione al medesimo scopo, da un ordinamento giuridico e da un potere, esercitato da una organizzazione rispondente ai diversi rami della sua attività sociale. E perciò il comune pensiero, diversamente da quanto pensa e sostiene il Maritain, gli attribuisce la personalità giuridica e lo fa titolare di diritti. In definitiva il corpo politico è lo Stato, e la distinzione da lui tracciata si dimostra senza fondamento.

Più singolare è l'atteggiamento del Maritain riguardo al concetto di sovranità, del quale ricostruisce una storia di molto discutibile valore obiettivo. Non è da mettersi in dubbio che molte delle deviazioni teoriche e pratiche del mondo contemporaneo si devono al falso concetto di sovranità, coniato dal pensiero giuridico e sociale dal secolo XVIII in poi. Ma non si correggono gli errori con le negazioni radicali della sovranità dello Stato e del popolo, come fa il Maritain. Del resto la dottrina cattolica, alla quale egli dice di ispirarsi, ne aveva molto bene sistemato il concetto, prima ancora che questo fosse deformato dalle concezioni assolutistiche e poi totalitarie, e non ha dubitato di attribuire allo Stato una *suprema potestas*, limitata dalla legge naturale, che poi non è altro se non la sovranità. La prima parte, dunque, di questa nuova pubblicazione del Maritain può forse essere originale, ma certo non è teoricamente esatta.

Egli si riprende nella seconda parte dedicata ai diritti dell'uomo. Sono le pagine più felici e più indovinate del volume, dove a un certo lirismo nell'esposizione si associa una sicurezza dottrinale, sulla quale non è possibile sollevare riserve. I diritti dell'uomo sono diritti naturali e, solamente se vengono concepiti come dotazione ariginaria della persona umana, possono trovare un fondamento che resista alle invasioni del potere pubblico. Invece, involuta e poco convincente è la parte dedicata alle relazioni tra Chiesa e Stato. In essa il Maritain nulla dice di nuovo che non sia conosciuto da sue precedenti pubblicazioni e diffusamente esposto, come ad esempio nell'*Umanesimo Integrale*, ma le tesi sostenute sanno di liberalismo, sul tipo di quello fiorito in Francia ai tempi del Lamennais, e non sono perfettamente d'accordo con la più solida dottrina cattolica.

Antonio Messineo

JACQUES MARITAIN, *L'Uomo e lo Stato*, Milano, Vita e Pensiero.

Thomas Cole - Il calice del gigante, 1833 *(v. pag. 3)*

SIMULACRI E REALTÀ

PILATO NON SI LAVA LE MANI

Uno dei meriti dei latini è certamente quell'ordine che imponevano non solamente agli istituti ma anche alle parole. Il capo sterminato della menzogna, ad esempio, aveva nelle parole i suoi mari divisori. Gli indovini ossia i bugiardi del rito, si chiamavano coniectores. La gente sapeva qual'era il campo di competenza di costoro, e non ricorreva certamente ai coniectores, quando desiderava conoscere la buona ventura e forzare l'avvenire a mostrarsi benevole nei loro riguardi. Ci erano per questa branca della menzogna, altri specialisti chiamati harioli. *Per gli oracoli si ricorreva ai* vates, *e chi avesse vaghezza di provare il brivido degli ispirati correva dai* fanatici.

Non è stata sufficientemente messa in luce la guerra violenta che questi quattro rudi dei funzionari de la menzogna ingaggiarono con i primi cristiani. E poichè non furono certo i motivi ideali ad ispirare codesta truppa quadripertita di ciarlatani, è facilmente riconoscibile il motivo che li spingeva all'attacco. Gli ingenui, infatti, non hanno razioni gratuite per nutrire le loro credulità e sono costretti a pagarsele. Così avvenne che la clientela a poco a poco si assottigliò, e com'era giusto i commercianti di insanabile stupidità accusarono i cristiani della piega rovinosa presa dai loro affari.

Ma, come succede in queste faccende, spesso il potere politico dà soccorso, per i propri disegni, allo stuolo dei bugiardi. Bisognava mettere in azione il soprannaturale pagano, favorire il panico religioso, galvanizzare le folle incerte, al fine di poter fomentare la persecuzione religiosa. Gli orientali in queste tecniche di fanatismo persecutore non hanno eguali. Ed appunto un orientale, Massimo Daia, prende in mano la gloriosa iniziativa di teurgi e ierofanti la mette a punto la tecnicizza e la attua, con consumata perizia in due tempi. Nel primo fa pubblicare un rapporto di un capo militare della Provincia Fenicia, in cui sono denunziate le turpitudini di cui si macchiavano i cristiani, specie nelle Chiese.

Il rapporto era documentato e le accuse non erano anonime. Abbondavano le denunzie di insospettabili matrone. Come se l'era procurate quel gran capo? Raccolte nelle strade di Damasco un buon numero di prostitute, aveva fabbricato con le loro confessioni i documenti più schiaccianti. Per la verità anche tra quelle sciagurate c'era stata qualcuna che aveva resistito alle militaresche ingiunzioni di dire il falso. Ma, ed è comprensibile, la minaccia della tortura aveva spento ogni resistenza.

Il documento produsse enorme impressione.

Il primo tempo era così concluso. Per il secondo tempo, la azione doveva svolgersi in altro verso. Dopo le inchieste truccate, i testi fabbricati. Nacquero da questo piano gli Atti di Pilato! L'orientale Massimo Daia fece dar forma a quel lavoro d'immaginazione che avvolgeva la figura di Pilato, e ne venne fuori un coacervo di bestemmie, che vituperavano il Cristo. I funzionari si dimostrarono zelantissimi nel diffondere l'infame testo. «Secondo la volontà del sovrano, essi lo inviano in tutti paesi della propria giurisdizione, e raccomandano ai propri dipendenti che in ogni luogo, nelle campagne come nelle città, siano portati a conoscenza di tutti i maestri di scuola, in sostituzione delle ordinarie materie, li spieghino agli alunni e li facciano imparare a memoria». E noi che credevamo che siffatta impostura fosse vergogna del nostro tempo! I ragazzetti apprendevano che Pilato, il rappresentante dell'autorità romana, era stato scrupolosissimo nella procedura, si era convinto dei misfatti della sua vittima e li additava all'orrore delle anime oneste. Scrive a questo proposito Eusebio: «I ragazzi avevano continuamente sulla bocca i nomi di Gesù e di Pilato, e gli atti fabbricati per oltraggio». Merita o non merita Massimo Daia, questo patrono di tutti i coniectores, harioli, vates *e* fanatici, *che gli siano riconosciuti, in quei paesi dove Atti come quello di Pilato, sono oggi fabbricati con testimonianze attendibili al pari di quelle delle nobildonne di Damasco, e veraci come le altre di un Pilato, che non si lava le mani ma percuote con esse l'Innocente, i titoli di pioniere?*

Queste righe non si propongono altro scopo che quello di patrocinare l'erezione di statue a Massimo da parte di coloro che lo hanno ispiratore senza saperlo.

Varius

I GIARDINI ALPINI

Per lo studio delle vegetazioni di montagna, una località, che può essere considerata «di punta», è quella di Campo Imperatore, in quanto l'altitudine di essa, a 2280 m.s.m., costituisce un territorio pressochè *limite* dal punto di vista di molte vegetazioni erbacee e legnose.

Ci troviamo infatti, per più di 400 m., al di sopra della zona di vegetazione del faggio, in un paesaggio botanico che ha una flora caratteristica dell'alta montagna. In tale ambiente i rilievi che riguardano le specie vegetali spontanee e quelle che vi si introducono per studio hanno perciò un valore particolare.

Come si sa, le condizioni dell'ambiente fisico, alla altitudine di oltre 1800 m.s.m., sono tutte particolari, per il *quantum* di dotazione dei mezzi e fattori fisici ambientali, che vi si trovano in dotazione, tanto diversa perciò da quella dell'ambiente di più solita vegetazione.

Gli astronomi portano le loro osservazioni sull'alta montagna, quando vogliono uscire dall'astronomia posizionale o classica ed entrare nel campo della fisica stellare, solare o nebulare; per queste ricerche alcune Nazioni (come l'America col suo osservatorio di Monte Palomar e la Francia con quello di Pic du Midi) hanno creato osservatori astronomici a grandi altezze.

A quelle altitudini, diminuendo lo spessore dell'aria, il pulviscolo e l'umidità, la visione è più agevole, per la maggior copia di radiazioni, che possono arrivare sino all'occhio ed agli strumenti.

Tali caratteristiche fisiche dell'ambiente di altitudine non possono non influire sulla vegetazione: la flora di un luogo ci rappresenta in sostanza quasi la *utilizzazione biologica* delle dotazioni fisiche di quell'ambiente, le quali dominano e regolano la vita vegetale in tutte le sue funzioni. La umidità ed il calore, che sono in dotazione così diverse alle diverse latitudini, sono invero il fattore primo della variazione della flora nelle diverse regioni del nostro pianeta; ma le variazioni degli altri agenti fisici dell'ambiente, con la altitudine, creano interrogativi di notevole attrattiva per un botanico.

E' vero che le grandi differenze nella costituzione della radiazione ambientale si ritrovano specialmente tra le grandi altitudini, oltre le 20 miglia dalla superficie terrestre, mentre in seno alla fascia atmosferica intermedia tra le 10 e le 20 miglia della superficie terrestre, la radiazione subisce scarse perdite.

Al di sotto delle 10 miglia però la pressione atmosferica, che aumenta rapidamente, ed i gas minori, tra i quali il vapor d'acqua, l'anidride carbonica, l'ozono, assorbono rilevanti quantità di energia.

L'assorbimento che tali gas esercitano su forti bande infrarosse fa dedurre che l'energia solare che raggiunge la superficie terrestre risulta assai scarsa di radiazioni di lunghezza d'onda superiore a 20.000 Angstrong (1 Angstrom = 10^{-8} cm.). Le radiazioni che penetrano, per la loro maggior parte, sino alla superficie terrestre, senza grave depauperamento, sono perciò quasi solo quelle tra i 3000 ed i 20.000 A.

Sebbene dunque differenze così accentuate nella radiazione dell'ambiente, quali quelle che si rilevano tra le 10-20 miglia e gli strati superiori non si rilevino in seno agli strati atmosferici che ospitano la vita vegetale terrestre, pur tuttavia è anche vero che l'atmosfera terrestre degli strati inferiori assorbe molte delle radiazioni solari, sia della regione dell'ultravioletto, che di quella dell'infrarosso e che la pressione, il vapor d'acqua, l'anidride carbonica, il pulviscolo, che aumentano tanto accentuatamente col decrescere dell'altitudine, determinano variazioni notevoli nella costituzione dell'ambiente aereo, anche solo, ad esempio, tra i 2000 m. ed i 1000 m. di altitudine.

E' da ammettere che il vivo verde sia sensibile a tali variazioni, nella loro particolare intensità, sia come variazioni del fattore singolo, sia per le interferenze e la complementarietà di esse nell'azione sulla pianta.

Vento frequente e violento, temperatura, nell'erogazione annua, meno elevata e limitata nel tempo, maggiore limpidità atmosferica, radiazioni penetranti in più grande quantità, dall'ultravioletto all'ultragamma, a causa del minore spessore dell'atmosfera, minore quantità di CO_2, e minore pressione atmosferica sono le caratteristiche delle altitudini. In sostanza dai m. 0 ai 1000, ai 2000 ed ai 3000 metri sul mare vanno aumentando il vento, le radiazioni e la ionizzazione dell'aria, mentre vanno diminuendo la CO_2, la pressione, il vapor d'acqua, il pulviscolo ecc. ecc.

Fra tutti i fattori che influiscono sulla vita vegetale, prevale certo la diminuzione della dotazione termica annua alle maggiori altitudini ed a questo si deve principalmente la diversa diffusione di alcune specie vegetali, ed il diverso accrescimento dei vegetali superiori, che si rileva facilmente alle diverse altitudini; ma gli altri fattori, data la sensibilità del vivo verde per codesti agenti fisici, hanno una loro influenza indiscutibile, sia pure se prevalentemente in senso limitante delle funzioni.

D'altra parte, oltre quello che da alcuni astronomi è chiamato il «limo» atmosferico, cioè oltre i 1800-1900 metri, è facile cogliere variazioni quasi brusche sulla flora spontanea, come ad esempio la limitazione della vegetazione di alcune specie e particolari caratteristiche strutturali e funzionali dei vegetali superiori.

La questione è complessa, giacchè in ambiente di altitudine, se per molte specie vegetali sono annullate o ridotte le possibilità di una vita vegetativa attiva, per alcune altre invece si ritrovano in grado quasi ottimale le condizioni del loro sviluppo, proprio dai 1500 ai 2500 m. sul mare.

Questi ed altri rilievi danno ragione alla istituzione di giardini di altitudine, chiamati comunemente giardini alpini.

I primi tentativi di coltura ed allevamento di piante alpine, risalgono al secolo XVI, quando il Clusius (Carlo de l'Escluse) coltivava a Vienna, nel suo giardino, le piante che andava raccogliendo sulle Alpi austriache. Successivamente si può dire che quasi tutti i più importanti giardini botanici, e particolarmente quelli italiani, avevano il loro *alpineto*.

Il primo giardino alpino in montagna sorse nel 1853 a Lilienfeld, nella bassa Austria. Successivamente sul Giura dal Buren-Vaumareno furono disseminate, sulla montagna des Erses, le piante alpine che più lo interessavano.

Nel 1869 il Nicolai, sul Fricot, sul Monte Bianco, a 2400 metri s.m., creò un piccolo giardino botanico-agrario, da cui vennero al Comitato Agricolo di Sain Gervais (alta Savoia) radicchi, acetose, rape, valeriane tutto proveniente da quel giardinetto, ordinariamente sepolto sotto la neve sino alla fine di giugno; questo giardino, però, dopo 28 anni di vita infruttuosa, fu abbandonato.

Dietro gli incitamenti del prof. Mattirolo, direttore dell'Istituto Botanico dell'Università di Torino, i signori Correvon e Gaudet di Ginevra, gettarono le basi dell'*Association pour la protection des plantes*, quando la moda delle specie alpine e la frenesia per le specie più rare indusse i contadini dei più remoti Cantoni della Svizzera a depredare e pendici montuose di ogni specie pregiata, che, con le radici vendevano a prezzi remuneratori ad orticoltori avidi di guadagni.

Queste depredazioni suggerirono la creazione di giardini alpini, il cui compito pratico consistè nel coltivare e riprodurre per seme le piante più interessanti, per poter quindi vendere semi ed esemplari vivi a prezzi più bassi di quelli che il mercato o gli stabilimenti esteri praticavano ed in condizioni vegetative e di spedizione migliori. Il primo giardino, figlio naturale della Associazione, nacque a Ginevra nel 1884, con sottoscrizioni di azioni da parte di molti amici delle piante e con la abnegazione e il sacrificio del signor Correvon.

Da allora, numerosi giardini alpini si vennero creando. Si trattò però sempre di istituzioni che vissero appena qualche lustro; solo il giardino Alpino Italiano nel Piccolo San Bernardo è durato più di mezzo secolo.

Continua.

Vincenzo Rivera

SOMMARIO

L'AQUILONE E IL FILO

Occasione a questo scritto è stata data dalla magnifica edizione di Casini: Poe, *Tutti i racconti e le poesie*, nella collezione *Pan*, sezione *America*, il gioiello tipografico che ebbe principio con un Montaigne. I *Racconti fantastici* sono stati tradotti da V. Vaquer e L. Traverso (un d'essi da A. C. Rossi); i *Racconti umoristici* da L. Traverso e A. C. Rossi; *Le avventure di Gordon Pym*, da Enzo Giachino; i *Racconti vari*, da F. Pivano e A. C. Rossi; i *Saggi critici*, da G. Cambon e C. Izzo; le *Poesie*, da C. Izzo, al quale si deve la direzione generale, il saggio introduttivo, le note alle poesie, la notizia biografica, la bibliografia vastissima.

•

«Tutta la mia natura si ribella all'idea che vi sia nell'universo una creatura superiore a me», diceva il Poe di se stesso, e la conclusione pareva raggiunta in quel medesimo spirito, con cui il Poe sfidava l'universo intero «a mandargli un crittogramma che egli non sapesse decifrare». E' in queste parole la rivelazione del suo limite?

Nell'introduzione-saggio di Carlo Izzo, magistrale consuntivo di opinioni critiche sottoposte ad una verifica crociana, non mi par detto, ma forse è implicito, che, in Poe, l'intellettualismo s'accende di tal consunzione narcisiaca, da far sì che la lirica autentica corrisponda sempre ai momenti di maggior splendore intellettuale («Dove l'*apparato intellettuale* del Poe si è *offerto in tutta la sua impareggiabile lucidità ravviserei*, quindi, senza distinzione *di contenuti, i passi supremi della sua arte*»).

Lungi dal ritenere inutili i dubbi dei contenutisti, si può tuttavia riconoscere che poco d'altro essi apporterebbero alla intelligenza del Nostro, ove non fosse percorsa la via additata proprio dall'Izzo nel constatare che il Poe ebbe un senso della morte assai diverso da quello che mostra di credere, chi accetti per buone alcune sue apparenze narrative, e l'impegno, in verità poco lucido, della trasmigrazione. Lo stesso mistero del cosmo, che il Poe s'illudeva di aver risolto in Eureka, ha funzione strangolatrice di contenente, entro cui si dibattono ed assumono aspetto condizionato, i contenuti, che talvolta appaiono degni, tal altra meno degni lottatori e ribelli. Secondo il grado lirico raggiunto, che potremmo definire di *epicità intellettuale*, intendendo con essa la sfida dell'uomo al mistero, e una sorta di strenuo gigantismo fondato sulla fede nella ragione. Dunque, possiamo domandarci quali sarebbero state le reazioni di un Poe, nell'eventuale incontro con la logica mistica dei *Trionfi* petrarcheschi, o con alcunchè di simile; che non è domanda oziosa, ove si pensi all'altro incontro, con il Manzoni, dal Poe tanto ammirato, forse per un'attrazione degli opposti o per una concorrenza di logiche funzionali.

Amore - pudicizia - morte - fama - tempo - eternità costituiscono una progressione logica affascinante anche per uno che avesse badato più ai due termini centrali che ai quattro estremi; e se incontro non vi fu, può esser dipeso dalla gran perdita di tempo che il Poe fece nell'ammirarsi, esorcizzando la morte perchè stesse lontana, e la fama che avesse quanto prima e quanto più grande, ad a qualsiasi costo. Ma l'incontro non proprio con il Petrarca, ma con la mistica tradizionale, chiamata in causa da certi atteggiamenti del Poe, l'incontro spetta a noi provocarlo, almeno a quelli di noi che non credono potersi misurare un autore soltanto dal di dentro dell'opera sua (con il pericolo, insomma, che se ne accerti la validità, ma se ne perda la misura comparativa), che è poi crocianesimo anche questo, risoluto dal Croce e palesemente tinto di eresia cui il Croce pareva attenersi in sede pratica, contentandosi di adombrarla in sede teorica, quando ebbe ad accorgersi a che conducesse, negli altri, l'impiego puntualmente amorale della propria dottrina («...*a principio dell'arte posi l'intuizione lirica, puramente fantastica e acritica e aconcettuale: che era per me un principio d'interpretazione della storia della poesia e dell'arte, e criterio di giudizio, ed eterno motivo della creazione poetica ed artistica, ma non già una regoletta per fabbricare l'arte, così, a capo scarico, a mente vuota, a cuore freddo, col chiamare lirica ogni grido e singhiozzo o* boutade, *che accadesse di mettere sulla carta. Sicchè poi mi son visto accusare di reazionarismo estetico, quando, allo sfrenarsi del frammentarismo e futurismo, ho richiamato le menti alla necessità della disciplina, del modello, della scuola, e perfino della rettorica, e più ancora alla necessità della formazione morale, ossia della piena personalità, senza di che non si dà arte, venendo meno la materia stessa dell'arte*»).

E' lecito dunque, anche crocianamente, commisurare l'uomo agli altri uomini e al meglio che essi abbiano saputo dare nel corso delle loro meditazioni sull'universo intimo ed esterno. Che misura se ne ricava per il Poe? Questo è ancora, con buona pace degli anticontenutisti, il problema da risolvere: qual è la «piena personalità» del Poe?

Dice l'Izzo (pag. XIV):

«L'affermazione teorica del Poe — crociana avanti lettera — che l'opera poetica dev'essere breve, in quanto nè il poeta nè il lettore possono prolungare oltre un certo segno la tensione richiesta, è una conferma del carattere pseudo-lirico del Poe, e rivela una volta di più la lucida consapevolezza che egli aveva delle qualità del suo intelletto. Perchè, se è vero che il Croce fa il medesimo rilievo, osservando come qualsiasi lungo poema finisca con il risolversi in un certo numero di *frammenti* collegati tra loro da tessuti connettivi di scarso o nessun valore poetico; è vero, nel caso del Poe, che non tanto in forza di un principio teorico egli si atteneva alla composizione di opere brevi, quanto in vista della sua incapacità di evocare imagini successive intorno a un tema unitario; e quelle opere brevi si risolvevano in uno spunto fantastico iniziale e nello svolgimento logico dello spunto proposto dalla fantasia».

Al Poe dunque manca un tessuto connettivo (davvero impoetico?), manca la linfa circolante tra i suoi autentici momenti lirici, che li unifichi e li convogli ad un impiego preciso, che a noi sembra testimonianza di personalità, dunque di poesia, intesa come costruzione e arricchimento.

La logicità e l'acume dell'intelletto non costituiscono patrimonio originale ed esclusivo, ma la ragione minima di una offerta letteraria. Questo *minimo*, il Poe possedette in quantità notevolissima: ma che d'altro? E anche questo resta problema da risolvere, per gli anticontenutisti.

Secondo le osservazioni acute dell'Izzo, nessuno negherà che i momenti lirici del Poe siano autentici: ma di qual grado son essi? Riconoscere che sono autentici, non significa ancora aver appurato quanta gratitudine e ammirazione si debbano al Poeta che ce li consegna. Noi continuiamo a credere nell'importanza del tessuto connettivo e della linfa ci di cui dicevamo, che ci sembrano, nell'alchimia critica, rivelatori globali; e non ci rassegniamo a contemplare l'incandescenza di una materia, senza accertare di che materia si tratti; non ci appaghiamo dello splendore che, secondo taluno, sempre splendore è. Ma di qual durata? e calore? e potere irradiante? Non fosse che per impiegare il momento dell'incandescenza lirica a cauterizzare le molte e complesse piaghe dell'anima esulcerata e bisognosa di poesia, crediamo sia lecito far differenza tra i diversi poteri caustici, com'è diversa la qualità e la gravità delle piaghe.

Dunque, poesia d'intelletto. E la fantasia? L'Izzo, con molta lucidità, polemizza contro chi attribuiva al Poe una vera e propria fantasia, o almeno nega che ad essa si debbano i momenti migliori della sua arte. Siamo d'accordo con lui e con la nostra tesi.

E' mai in Poe la liberazione immediata, alogica, dal peso corporeo, dalla forza di gravità della materia, insomma il volo immaginativo? Il volo proporzionato alla spinta, eppur librato ed alto, che può sussistere dopo il lancio, diversamente da quello degli aquiloni, senza il filo che lo sostenga? In Poe, il filo c'è sempre: è necessario, indispensabile, costituisce ragione di sostentamento e appiglio per l'arrampicata, e non conduce molto lontano, perchè il capo superiore non è fuori dell'uomo, ma ancorato, per così dire, ad esso; sì che può aversi, altissimo l'uomo, gigantesco, mostruoso, ma sempre limitato dalle capacità raziocinanti.

Tutto ciò, nè preciso nè completo, per dire quanto, secondo noi, sia ancora da verificare il limite di certa poesia, anche dopo che sia stata riconosciuta come poesia. Si lascia ad altri la responsabilità di definire questa esigenza, arido contenutismo; ma sia che sia, non sappiamo farne a meno, e la crediamo necessaria alla riqualificazione critica di tutto il pensiero moderno.

Quanto al Poe, indagato in tutti i sensi, non ci consta se sia stato indagato anche metapsichicamente: che sarebbe forse la direzione più ricca di novità. Ma non ci par necessario dover aspettare anche quest'ultimo responso, per riconoscere che egli è un dei massimi rappresentanti dell'infatuazione intellettualistica, poeta ma poeta minimo. Tale, dove l'idea gli si accende d'immagine; ma poichè tutte le sue idee, per robuste che sembrino, serpono ma non volano, son piatte e terrene, prive della dimensione verticale (s'intenda, iperurania) egli resta esploratore principe di un *habitat* bidimensionale, ed è giusto considerarlo il creatore e, se volete, il poeta avanti lettera del giallo, del poliziesco, dell'orroroso, appunto perchè la creatura a due dimensioni non può uscire dal piano, in quell'unica dimensione in cui si evade come uomini e come poeti, ed ove, come peccatori o ribelli, si può essere intesi e giustificati meglio che nell'ufficio di polizia.

Pietro Zanni

LIBRI D'ARTE

Lo sviluppo del gusto per le monografie d'arte da noi va di pari passo con l'accrescimento del collezionismo, e non si sbaglia a dire anche del mecenatismo. Notoriamente, certi «premi» come quelli di Marzotto, della «Esso», di St. Vincent, anche se tendono alla affermazione di un prodotto o di una firma industriale, son fatti in pura perdita Accrie ne lo stesso di numerose edizioni d'arte che intendono divulgare e chiarire la posizione storica di pittori, scultori, incisori. Cardazzo, Bestetti, De Luca, non cavano i loro guadagni dalle monografie; insistono tuttavia nello stamparne, diffonderle. Un romanzo che non viene venduto entro certi limiti di tempo, passa al macero; le monografie, gli studi, i saggi a carattere critico, invecchiando non perdono di sapore; restano documenti intorno allo spirito del tempo, intorno al «gusto». Rappresentano alla pari con le opere che illustrano, l'epoca, la cronaca maggiore.

Fra alcuni anni andremo a ricercare le monografie di De Luca sugli artisti della Scuola romana, ma sappiamo già che non tutte saran facili a reperirsi. Forse troveremo sulle bancarelle quella di Rolando Monti, di Emilio Greco, di Fazzini; non certo quelle dedicate a Mafai, a Stradone, a Fausto Pirandello, Gentilini, Purificato, Gemito, Modigliani, Mancini, i pittori italiani del Secondo Ottocento. Già è sensibilmente rara la grande cartella fatta da De Luca stesso per il racconto «La metamorfosi» di Kafka, con undici grandi tavole di Franco Gentilini, riprodotte eccellentemente in fac-simile.

De Luca oggi è lo stampatore più noto nel mondo della pittura e della scultura italiana. I cataloghi della mostra romana di Picasso e dell'esposizione degli arazzi francesi, l'ha editi il suo stabilimento. «Letteratura», la rivista letteraria diretta da Bonsanti, e «Commentari» la rassegna d'arte diretta da Salmi e Venturi, è fatta pure dal De Luca. Si nasce stampatori d'arte o poeti, e il diventare editore è parte della carriera umana. Boccioni e Mancini curati rispettivamente da Giulio C. Argan, e da Bellonzi-Lorenzetti sono la metrica sulla quale si batte il De Luca; ma se per il secondo l'interesse appare limitato a poco più d'una documentazione biografica cavata da documenti inediti o quasi, per Boccioni la curiosità poggia anche sulla scarsezza di dati, sulla opera esigua compiuta dall'artista troppo presto morto in guerra. Il catalogo delle opere redatto insieme a una scelta di scritti e regesti e bibliografia, da Maurizio Calvesi, diventa in tal modo strumento utilissimo. Ottanta illustrazioni e alcuni f. t. a colori aiutano alla comprensione del disegno critico operato da Argan.

•

Di Modigliani si è occupato Enzo Carli, direttore della Pinacoteca di Siena. Il volume contiene anche una «testimonianza» di Jean Cassou, Soprintendente della Galleria d'arte moderna di Parigi. Anche questo volume è fra gli ottimi della collana, insieme al saggio ampio e ragionato di Giorgio Castelfranco sui pittori del Secondo Ottocento. Nel volume ritroviamo anzi un catalogo curato bene da Mezzetti e Zocca relatico agli artisti e alle loro opere. Libero de Libero ha scritto la prefazione per il volume su Mario Mafai; Giovanni Omiccioli è presentato da Bassani. Lionello Venturi si occupa degli astrattisti più alla moda: Afro, Birolli, Santomaso, Vedova e altri. Non si dirà che vi sia sempre congenialità di testi e pittura; eppure si sente bene lo sforzo di aiutare la conoscenza sempre più vasta d'un mondo che non ride del resto «a parte», e daccapo s'è immesso nella fiumana citale delle attività giornaliere. I francesi hanno imposto il loro mercato all'estero proprio con questi mezzi di remo di propaganda, di pubblicità, con grandi pubblicazioni a carattere critico, sotto il quale era il mercato da lanciare. Nel Belgio, attualmente, una Direzione speciale in seno al Ministero della P. I. s'occupa della diffusione all'estero di monografie dedicate agli artisti loro. Da noi solo i mecenati ci pensano, a spese proprie.

Renato Giani

● Si è nuovamente riunita a Venezia la Sottocommissione per l'Esposizione d'Arte Figurativa alla XXVII Biennale di Venezia. Erano presenti tutti i componenti, e cioè il maestro Felice Casorati, rappresentante del Ministero della Pubblica Istruzione, Presidente della Sottocommissione stessa; il critico Giuseppe Marchiori, rappresentante della Presidenza del Consiglio dei Ministri; il prof. Piero Leonardi, Assessore alle Belle Arti del Comune di Venezia; i tre rappresentanti sindacali: Giovanni Consolazione, pittore; Franco Gentilini, pittore e Marino Mazzacurati, scultore; ed inoltre il prof. Rodolfo Pallucchini, Segretario generale dell'Ente della Biennale.

In tali giornate la Sottocommissione ha continuato a svolgere i lavori preparatori della partecipazione italiana alla Biennal e del 1954, lavori che avevano avuto inizio il 25 luglio u. s.

● Sotto l'egida del Centro Italiano di Studi Radiofonici si è costituita l'Associazione Nazionale Critici di Arte Radiofonica che ha sede in Roma, piazza San Marco 51.

Scopo dell'Associazione è quello di:

a) rappresentare i Critici d'Arte Radiofonica nei confronti della Radio Italiana, della Stampa, degli Enti Radiofonici, Istituti o privati interessi della categoria;

b) Essere presente nelle attività e iniziative relative all'Arte Radiofonica;

c) promuovere amichevoli rapporti con le similari organizzazioni straniere.

Fanno parte dell'Associazione tutti coloro che svolgono attività sulla stampa quotidiana o periodica italiana, purchè trattino argomenti relativi all'Arte Radiofonica, o che firmino rubriche a carattere di recensione critica sull'audizione dei programmi radiofonici.

● Una notevole rassegna dell'arte veneta s'è inaugurata a Parigi nelle sale dell'Orangerie. Tutti i giornali francesi se ne stanno occupando in termini quanto mai elogiativi e ammirati.

● Hanno esposto con successo in varie città degli Stati Uniti lo scultore Alfio Castelli e il pittore Nino Caffè. La Galleria del Cavallino insieme alla Galleria del Naviglio (Venezia e Milano) ha organizzato per quest'anno un giro di mostre di Capogrossi e Gentilini, da New York alla California.

IL QUARTO LIBRO DI PROPERZIO

«Cynthia te facit vatem, lascive Properti», così, quando Properzio già era un classico dell'elegia, quel genere letterario in cui, a giudizio del contemporaneo critico Quintiliano, «Graecos provocamus», sentenziava il dotto e arguto Marziale: con una formula che, diversamente aggiustata secondo il diverso animo degli studiosi, quando non peccassero di moralismo nazionalistico, di «buoni sentimenti» scherniti, come antipoetici, da André Gide, è rimasta incontrovertibile.

Properzio, invero; quand'anche avesse, come il più anziano poeta di Transpadania, sperimentato gli orrori della guerra civile, alle porte, anzi, della sua Assisi, quel *bellum Perusinum*, in cui cadde, scampato all'assedio, un suo prossimo congiunto, forse il fratello di sua madre (I, 21-22); quantunque, nato *Italiae duris temporibus*, quasi, o peggio, un lucreziano *patriai tempore iniquo*, avesse anch'egli sofferto l'esproprio, la invasione del poderetto domestico, il declinare della famiglia; non ebbe, tuttavia, diversamente dall'ammirato maggior fratello, nè il senso consolatore d'una missione da compiere, o al cui compimento contribuire, nè la speranza d'un rinnovamento, fosse il messianesimo della Quarta Egloga, fosse la restaurazione della pace in termini, ahimè quanto fugaci e fallaci, di *res republica* augustea.

Perciò gli *humaniora*, un concreto interesse morale, una passione etico-politica, fosse magari soltanto la memoria di Filippi e di Bruto, come in Orazio (anche a prescindere dalle odi celebrative, dall'apparato della «propaganda» cesarea), difettano, essenzialmente, al poeta di Cinzia, ai primi tre libri delle elegie: seppure Properzio vi si compiaccia di parafrasare l'ultima ode, la *superbiam quaesitam meritis*, dell'imitato, nè certo amico, Orazio; e cortigianescamente ne corregga il giudizio su Cleopatra, pel Venosino *non humilis mulier triumpho*, scaduta, invece, secondo Properzio, pur nel ribadimento del suo sangue macedone (III, 11, 40: *una Philippeo sanguine adusta nota*), a *incesti meretrix regina Canopi*, trionfar della quale (dirà egli medesimo poco più tardi, a celebrazione callimachea della vittoria di Azio) sarebbe stata ben piccola cosa: *quantus mulier foret una triumphus*.

Lo stesso *Parthicus metus*, che governa tanta parte dell'opera di Orazio, dell'epodo giovanile, in cui si affigura il cavaliere disperdere le ceneri di Roma e l'ossa del fondatore, all'esaltazione di Augusto *post Parthica signa recepta*, non rappresenta, nei tre libri di Properzio, che un elemento di contrasto letterario: l'esaltazione, bensì, di quanto debbono i concittadini per vendicare l'onta di Carre, per riscattare le insegne di Crasso e *Romanae consulere historiae* (III, 4, 10); ma un qualche cosa per il poeta, di lontano, d'altrui, da contemplare con ammirazione o con gratitudine, senza parteciparvi in proprio, senza il desiderio di contribuirvi, nella successione del tempo, con la presenza e la vita del proprio figliuolo; anzi, *in sinu carae nixus puellae*: dunque, un indifferentismo quietistico, che non tutto si spiega nè con le leggi della passione d'amore nè con le regole dell'imitazione letteraria, del sostanziale, umbratile, apoliticismo dei modelli alessandrini.

E l'*excusatio* del poeta, quant'è, per un verso, conforme alla tradizione ellenistico-callimachea, all'esempio di Orazio, altrettanto, non di meno, è, in ciò ben diversa da Orazio, effettiva, intrinseca indifferenza al vario volgere della storia che concresce intorno all'Augusto, pur glorificato e servito, o pianto nella precoce scomparsa dell'erede Marcello: come insegna, qui pure, l'analisi correlativa di Properzio e di Orazio, nell'osservanza uguale del luogo comune letterario.

Perciò, se il problema critico della transizione dalle Odi oraziane dei primi tre libri alle odi, grandi e piccine, del quarto libro è prevalentemente, un problema di psicologia, di ricostruzione d'uno stato d'animo, assai più che individuazione d'una differenza tonale, d'una e d'altra poesia — com'è probabile avvertisse da suo pari Carducci, ispirandosene a conformarvi come a modello il proprio passaggio etico-psicologico, assai più che non propriamente poetico-artistico, dalle *Odi Barbare* al volume di *Rime e Ritmi* —, il problema, invece, della transizione dai primi tre libri al quarto è in Properzio appunto problema di tono lirico, in quanto intenzionalmente vi si giustappongono le elegie «di Cinzia» e le «elegie romane».

E giova, quindi, indagar le ragioni di questa composizione discorde, asimmetrica, probabilmente intenzionale, ove non si voglia ricorrere all'ipotesi troppo comoda del consueto postumo editore; soprattutto se in tal senso, conferme all'interpretazione dei migliori esegeti, dal Plessis, per esempio, al nostro maestro Rostagni, s'intenda la bizzarra struttura della prima elegia, in cui all'alessandrinismo archeologico-callimacheo si affianca, quasi per antitesi, il diniego dell'indovino, che a Properzio non riconosce talento se non per la poesia d'amore.

Ma, comunque si risolva il problema della struttura e composizione del libro, quand'anche sembri assai probabile il proposito, in Properzio, di presentarsi ai lettori con volto nuovo ed antico, quasi a rivendicare un interesse etico-politico che ai primi tre libri confessatamente, almeno quale stato d'animo lirico, non quale mero *pensum* cortigianesco od intenzione propagandistica, difettava, la disarmonia, il diverso tono permangono; e mal si tenta di negarli o correggerli, sul piano della poesia e in ambito di critica letteraria, con una, quanto tardiva, riesumazione della teoria delle «intenzioni».

Quest'appunto, stranamente, ha tentato or ora il Grimal, dopo varie particolari indagini di struttura e simmetria architettonico-algebrica, venute di moda nella sua Francia, e applicate parimenti a Properzio e alle *Bucoliche* [1]. Il Grimal, anzi, nemmeno esita a redigere «le schéma en quelque sorte géométrique du livre» (p. 49); nè si pèrita di asserire che le undici elegie del quarto libro poggiano, come su fondamento comune, sull'elegia sesta, celebrativa di Apollo aziaco e di Augusto, della *fides* che il Dio di Delo diede alle armi di Ottaviano impegnate a difendere, contro la minaccia orientale del latrante Anùbi, l'augurale vaticinio di Romolo: *vincit Roma fide Phoebi* (IV, 6, 57).

Esclusa l'elegia proemiale «qui appartient, sans doute, par sa première partie, aux élégies aitiologiques, mais, par sa fin, annonce les élégies amoureuses», il libro risulta, o risulterebbe, lavorato sur una serie di corrispondenze matematiche, in cui la lettera di Aretusa, indulgente celebrazione delle insidiate virtù coniugali, s'illumina nel confronto con l'elegia celebrativa di Ercole al santuario della *Bona Dea*, testè restaurato da Livia imperatrice; mentre la notte d'amore sull'Esquilino sarebbe *pendant* all'avventura di Tarpea, dietro il cui tradimento e il cui sacrificio il critico, profeticamente perdonante, vede sorgere non par Tito Tazio e la fusione romano-sabina, ma Giulio Cesare *pontifex maximus*, come dietro l'etrusco Vertumnus riconsacrato dall'urbanistica augustea spunterebbero le fattezze fra misteriose e sarcastiche d'un altro etrusco, Mecenate.

I legamenti e stiracchiamenti e simbolismi, intenzionali o fittizii, che il Grimal discopre, o congettura od inventa, fugacemente consapevole, anch'egli, almeno una volta, almeno a commento dell'elegia di Tarpea, che «une élégie n'est pas un traité de droit pontifical» (p. 27), se riescono, o nella misura in cui possano riuscire, giustificati, rimangono, tuttavia, costantemente sul piano dell'intenzionalità, dunque della *pre-poesia*, se non adirittura della *non-poesia*, o dell'*anti-poesia*; e indirettamente, quindi, conducono a confermare il giudizio comune sulla mera intenzionalità, o praticità, appunto, delle *Elegie Romane*, sul loro significato e valore, dunque, in ambito culturale-propagandistico, di storia etico-politica assai più che non propriamente letteraria.

Punto, poi, conferiscono, malgrado il Grimal, ad affermare un vincolo di coesione tonale fra i due temi, erotico e romano: o, come in verità converrebbe dire, di poesia e di erudizione fra cortigiana e archeologica. Poeticamente, le elegie romane si salvano solo in quei passi che richiamano appunto, e soltanto il poeta di Cinzia, o di quella Cinzia diversa e minore ch'è l'innamorata Tarpea, immersa, com'altre figure del mito, in un'atmosfera fiabesca ed arcadica, la quale richiama alla memoria troppi più altri luoghi, e migliori, dei primi tre libri.

Invece il Grimal, affamato di unità, com'avrebbe detto il Croce, dopo aver individuato in un concetto, o concettino, l'elemento connettivo delle *Elegie romane*, ricerca e individua in analogo concetto, o concettino, l'elemento connettivo delle elegie, romane e non romane, del quarto libro, sia esso il contrasto di amore sacro e amore profano, sia il principio della *fides*, un'ideale fedeltà di spiriti, anche nel tradimento e la *débauche*, per cui Cinzia e la matrona Cornelia si apparentano in una «expérience spirituelle qui ne s'achève que par la mort» (p. 45), e dettano insieme a Properzio «le plus romain et en même temps le plus mystique de ses livres» (p. 53). E qui ancora «misticismo» e «romanità», par nella misura in cui i termini risultino storicamente giustificati, sono termini relativi alla persona pratica di Properzio, non rappresentano, manifestamente, i connotati e i toni d'una poesia.

Non tutto sarà certo accettabile dell'interpretazione da *Signora delle Camelie* prodotta a suo tempo dal buon meridionale Padula, in un saggio cui diè voga la polemica anti-filologica del Croce, probabilmente attratto verso quelle pagine dimenticate d'un conterraneo, come, non senza legittima ritorsione di malignità, disse tosto il nostro compianto Pasquali, più da amore per gli uomini e le cose del Mezzogiorno che non dalla pretesa rivendicazione d'un effettivo lavorio e valore critico di quelle pagine. Ma in quell'esaltazione di Cinzia a detrimento della stessa «regina elegiarum» e delle virtù augustee di Cornelia, è pure la consapevolezza d'una esperienza che ogni lettore avverte, e contro cui non saprebbero prevalere le geometriche artificiosità del Grimal.

Probabilmente per difetto di dialettica, ieri il Perret, oggi il Grimal, il primo trapassando all'analisi della poesia di Virgilio da un'ammirabile *thèse*, culturale-etico-politica, sulle *Origines de la légende troyenne de Rome*, il secondo analizzando Properzio in margine a ricerche di storia del gusto e della cultu-

Continua a pag. 4.

Piero Treves

PITTORI AMERICANI
DELL'OTTOCENTO

L'« American Federation Of Arts » ha, molto opportunamente, organizzato una mostra della pittura americana del XIX secolo, ospitata nella Galleria Nazionale d'Arte moderna a Valle Giulia: e vorremmo che questi rapporti culturali e artistici fossero sempre più fruttuosi di simili risultati. Come intenderci e collaborare umanamente, infatti, conoscendoci così poco?

Vero è che le riviste americane ed anche lussuose monografie ci avevano sollecitato alla considerazione d'una storia artistica degli Stati Uniti che ha le sue radici nel secolo scorso: ma queste testimonianze, ubbidendo al gusto che informa tanta parte della sensibilità moderna, ci aveva messo sotto gli occhi soprattutto i cosidetti « primitivi » e gli « ingenui » dei quali anche in questa mostra si possono vedere caratteristici esempi. Ma in tal modo si finiva col falsare anche quel rapporto tra arte figurativa e cultura che determina invece una base efficace per intendere per lo meno la storia intellettuale d'un popolo: sicchè si finiva con l'immaginare che quella certa « verginità » (talvolta pericolosa) che traspare dai modi espressivi e dalla stessa struttura mentale degli americani fosse contemporanea, soltanto, a forme di piacevoli pitture da carretto siciliano o di insegne di locanda, mentre accanto a queste (che pure hanno importanza polemica e giovano grandemente ad intendere il popolo americano come pure, in un certo senso, a giustificarne i gusti), c'è stata tutta una vasta schiera di artisti aperti alle esperienze europee e impegnati in ricerche spesso parallele a quelle del romanticismo pittorico, del verismo, dell'impressionismo, del simbolismo, testimoniata ai nostri occhi, appunto dalla mostra attuale.

Ed è vero che, anche in questa esposizione, si finisce per trattenersi più a lungo nella sala dei « primitivi » indugiando innanzi al fantomatico « violoncellista » di I. G. H. Brandley, dipinto nel 1932 con allucinante fissità (nella quale la tastiera del piano, il violoncello e le pallide mani del musicista hanno importanza essenziale) o a quella delicata e minuziosa pittura di J. O. Bunting con la « Veduta di Darby » dove il richiamo al doganiere Rousseau è sollecitato anche dalla professione del pittore, che era direttore della posta di Darby in Pennsylvania, mentre ci attraggono per la piacevolezza decorativa da quadretto « per grazia ricevuta », dipinti come « la famiglia York » (1837) di J. H. Davis; ma, alla fine, queste testimonianze risultano, come debbono essere, espressioni quotidiane di gustoso dilettantismo o di scrupolosi modi provinciali che la moderna sete di spontaneità è andata a scovare nelle fattorie o nelle abitazioni borghesi per il desiderio di scoprire un filone di autenticità locale a cui poter riallacciare i modernissimi surrealisti e metafisici.

In realtà, di fronte a molte tele ingarbugliate e rese torbide da interventi illustrativi documentari o letterari, il nostro sentimento va, polemicamente piuttosto verso le pitture ingenue del secolo scorso; ciò non toglie che, anche per ridare a questa posizione moderna il suo giusto valore, bisogna conoscere lo sviluppo dell'arte per così dire « ufficiale » di tutto il secolo nella quale fermentano talvolta problemi espressivi e tendenze che si ritroveranno nella letteratura o nel teatro, che appartengono, insomma, a tutto un mondo di idee, propositi ed attuazioni molto importanti nella storia della cultura moderna.

Certo, davanti al quadro di Thomas Cole (1833) che si intitola il « Calice del Gigante » e rappresenta un paesaggio tenebroso da cui si leva, immensa sulla piattaforma d'un promontorio, una coppa muschiosa e colma, protesa verso un cielo apocalittico, il riferimento al surrealismo viene spontaneo, tanto più se ripensiamo che questo artista nato in Inghilterra all'inizio del secolo, dopo aver lavorato come ritrattista, ebbe una posizione importante nella cosiddetta « scuola di Hudson » e i suoi paesaggi allegorici o fantastici furono indicati sempre come una testimonianza di « romantic sensibility »: in lui e in qualche altro pittore, contemporaneo al romanticismo letterario inglese, si possono trovare le origini di quel simbolismo che fu espresso più tardi, con preferenza verso il macabro, da artisti come Albert Pinkam Rider alla fine del secolo: e di quest'ultimo alla mostra è un quadro con « la cavalcata della morte » notevole per suggestione coloristica che dimostra nella corrente romantica, così tenace nella pittura inglese, anche qui si siano preferiti gli impasti torbidi e viscidi quasi per un effetto di fermentazione.

Ma, accanto a tali tendenze, l'esposizione ci presenta altri aspetti della pittura americana: quello illustrativo della vita quotidiana, condito di un certo umorismo nel gusto dei caricaturisti inglesi o di Daumier (e gli esempi più tipici sono offerti da quadretti come « l'ufficio postale » di David G. Blithe del 1863) o, invece, inteso seriamente quale documento sottile della vita contemporanea (come si vede per esempio nel nitidissimo quadro di E. L. Henry « l'espresso delle nove e quarantacinque a Stratford » dipinto nel 1867); oppure quello di maggiore apertura pittorica, dovuta ai viaggi che gli artisti compivano in Europa, testimoniato dall'opera di Wiliams Morris Hungt che ebbe tanto peso nell'ambiente di Boston, dopo il suo ritorno da Parigi: di lui c'è qui il ritratto, molto delicato e gustoso, di Miss Ida Mason, dipinto nel 1878 e che potrebbe esser messo accanto ad un Renoir primitivo o ad uno degli umanissimi ritratti del nostro Ranzoni per dimostrare come il secolo XIX offrisse tendenze comuni di artisti animati da ideali, sorti in reazione all'accademismo e alla tradizione scolastica ufficiale.

Tuttavia, nonostante questi aspetti più singolari della pittura americana, l'Ottocento si è manifestato anche negli Stati Uniti con un predominio di verismo che del resto testimonia una fiducia talvolta ingenua nella vita nella sua realtà quotidiana. Le eccezioni più tipiche ad un simile carattere comune alle varie scuole, furono quelle provocate dagli influssi della letteratura a cominciare da Allston che è rappresentato da una tela del 1804 « il diluvio » e da un « Elia nel deserto », quadri imparentati con il gusto illustrativo di spunto biblico quale si manifestava in Inghilterra: del resto, lo stesso artista fu scrittore e poeta e la sua personalità ebbe un notevole risalto nel movimento letterario romantico costituendo quasi il tramite tra artisti e scrittori del suo tempo.

John Quidor ebbe le stesse preferenze e ancor più di lui fu legato al mondo della letteratura dal quale trasse gran parte dei suoi soggetti. Alcuni di questi artisti attuarono anche nel loro modo di vivere l'ideale romantico, quasi esaltandosi agli spettacoli naturali, e rivivendoli pittoricamente, ma solo raramente riuscendo a liberarsi del contenuto di carattere culturale; Blabelock, che da ragazzo aveva compiuto un viaggio favoloso nel West, subì per lungo tempo il fascino di quella natura selvaggia e dei misteriosi riti degli Indiani, finchè la sua mente malata non lo ridusse alla follia.

Quanto ad Albert P. Rider, del quale abbiamo ricordato la « Cavalcata della morte », egli ebbe doti pittoriche non comuni: più che nelle grandi tele, qui esse si rivelano nella piccola pittura dell'« uccellino morto », tra le cose più sottili e penetranti della mostra; proprio lui, che vivendo una vita isolata e scontrosa (anche nel suo studio di New York) amava dipingere miti e leggende di stampo romantico, ci ha lasciato in questo minuscolo brano di pittura un saggio prezioso di quello che poteva fare quando non impegnava fantasia e cultura in eccessive elaborazioni di gusto simbolista.

Molti altri pittori viaggiarono a lungo in Europa trattenendosi anche in Italia e in questa esposizione, tra gli altri saggi, il più suggestivo è offerto dal grande « ritratto della moglie » dipinto da William Page a Roma, durante il decennio in cui si trattenne tra noi, fino al 1860, anno del suo ritorno in patria.

Continua a pag. 4.

Valerio Mariani

Aspetti del simbolismo pascoliano

Qualche lettore (ne ho avuto almeno... uno) di un mio precedente articolo su questo periodico mi ha esortato a... non fermarmi alle premesse di una più equa revisione critica dell'opera del Pascoli ed a giungere alle necessarie illazioni.

Ho detto che il simbolismo del Pascoli non rivela affinità sostanziali con quello della tarda corrente romantica che va, per intenderci, dal Baudelaire al Mallarmé; e cercherò di dimostrarlo.

I *voyants* francesi attingevano la loro visione *« par un long, immense et deraisonnée dérèglement de tous les sens »*, considerando la parola come « magia » che crea « nuovi fiori, nuovi astri.... nuove lingue ».

« Nous ne sommes pas au mond » affermava Rimbaud.

La realtà, se così si può chiamare, era da loro colta mentre *« s'involava verso altri cieli »*.

Leggiamo una lirica del Pascoli apparentemente assai vicina alla sensibilità dei decadenti:

IL MAGO

« Rose al verziere, rondini al verone! »
Dice, e l'aria alle sue dolci parole
sibila d'ali, e l'irta siepe fiora.
Altro il savio potrebbe; altro non vuole;
pago se il ciel gli canta e il suol gli [gli odora:
suoi nunzi manda alla nativa aurora,
a biondi capi intreccia sue corone.

Qui la magia verbale si riduce a qualche cosa di ben più semplice della tensione lirica degli allucinati veggenti: il poeta crea la sua realtà o, se vogliamo, il suo sogno, evocando nel cuore e nella visione l'oggetto liricamente vissuto e rinnovato nella normale ripresentazione fantastica. Nessuna decomposizione o alterazione *di ciò che è o* che almeno *è tale* per i comuni mortali non destinati a così eccezionali veggenze.

Ancora, e mi perdonino il lettore ed il proto se debbo citare integralmente:

IL MIRACOLO

Vedeste, al tocco suo, morte pupille!
Vedeste in cielo bianchi lastricati
con macchie azzurre tra le lastre rare;
bianche le fratte, bianchi erano i prati,
queto fumava un bianco casolare,
sfogliava il mandorlo ali di farfalle.

Vedeste l'erba lucido tappeto,
e sulle pietre il musco smeraldino;
tremava il verde ciuffo del canneto,
shocciava la ninfèa nell'acquitrino,
tra rane verdi e verdi raganelle.

Vedeste azzurro scendere il ruscello
fuori dei monti, fuor delle foreste,
e quelle creste, aereo castello,
tagliare in cielo un lembo più celeste:
era colore di viola il colle.

Vedeste in mezzo a nuvole di cioro
rossa raggiar la fuga de' palazzi
lungo la ripa ed il tramonto d'oro
dalle vetrate vaporare a sprazzi,
a larghi fasci, a tremule scintille.

Dormono i corvi dentro i lecci oscuri,
qualche fiaccola va pei cimiteri;
dentro i palazzi, entro gli abituri
al buio, accanto ai grandi letti neri.
dormono nere e piccole le culle.

Si può discutere sul gusto di questa pittura tonale, tradotta in termini di poesia; ma ciò che interessa il nostro assunto è che il Pascoli ha lasciato al colore la sua funzione sensoria, attribuendo un significato, nell'ultima strofe, puramente accessorio e tradizionale al nero. Nessuna allusione alla sinestesia così cara ai decadenti, che costituisce anzi la loro « rivoluzione », e per cui *« les parfums, les couleurs, les sons se respondent »*.

•

Una lirica famosa, che testimonierebbe, nella malìosità sottile dei suggerimenti, le affinità di alcuni momenti poetici del Pascoli con le ebbrezze estetico-sensuali dei decadenti, è *Digitale purpurea*.

Il Pascoli che nella *Tessitrice* ha espresso un suo casto amore adolescente, nel colloquio fra Rachele e Maria avrebbe gustato il veleno della voluttà sfibrante ed artificiosa: il tutto nella rarefatta atmosfera simbolistica.

Il colloquio intanto non è una invenzione: Maria è la dolce Mariù, la illibata vestale del focolare domestico, che oggi riposa accanto al fratello nella pace di Castelvecchio; Rachele è una sua compagna di collegio. L'episodio si è tradotto da realtà a simbolo senza alcun *dérèglement* dei sensi o della fantasia.

Molti critici hanno polarizzato l'intera situazione lirica sulla bruna ed ardente Rachele, dimenticando (è la sorte dei buoni) la semplice e buona Maria, la quale effonde una sua limpida, serena ed accorata evocazione del convento « in mezzo alla montagna cerulea », ripetendo il suo « no » al triste fiore.

L'orto « bianco e ciarliero » del collegio è gremito di « fanciulle » agili e sane; è profumato di « rose e viole a ciocche », d'innocenza e di mistero; è impregnato di incenso e risuona ancora di litanie e di lievi tocchi di tastiere, mentre qualcuna legge in un suo libro buono: questo è un mondo di soave e delicata purità, ma il poeta ne sarebbe lontano.

E' anche lui presso la siepe misteriosa attratto dal « miele » che inebria l'aria e dall'« oblio dolce e crudele » che vapora dai petali sanguigni del fiore della morte.

Interpretato così l'episodio fa nascere ovviamente un parallelo coi malefici fiori di Baudelaire.

Ma la composizione è un dittico; Maria non è un personaggio in ombra che serva a lumeggiare Rachele ed a farle da quinta; non è (sarebbe veramente cattiveria il pensarlo) quel barlume di candore che valga a rendere più perfidamente suggestiva la buia potenza del peccato.

Maria è Mariù, « la mesta sorella » che non volle lasciare il Pascoli, neppure come Ida fece, per l'amore.

Ogni sera esalava dalla sua bocca « un lungo alito di avemarie » col voto segreto: *sia buono, stia bene!*

Quegli « occhi sì grandi, sì puri » non avrebbero più luce per Zvani? Tutta l'arte e tutta la vita del Pascoli possono rispondere a questa domanda!

Ciò per quanto riguarda la situazione soggettiva e lirica; quanto alla rappresentazione non vi è dubbio, che il Pascoli si sia indugiato sul gorgo del dolore — voluttà proprio come *certi* romantici; ma se ricordiamo il senso della vertigine abissale dell'amore in poeti come Saffo e Virgilio, come Dante e Guido Cavalcanti, avvertiamo che il « brivido » che scuote l'anima ignara della dolce Maria appartiene alla poesia di tutti i tempi.

Mario di Fava

UNA TEORIA DEL BELLO
E ALCUNI INTERROGATIVI

Tra i vari studi di Estetica pubblicati recentemente e da noi letti con maggiore interesse ci sembra meriti particolare menzione quello di Carmelo Ottaviano, che ha veduto la luce nel numero di gennaio-marzo 1953 della rivista *Sophia*, intitolato: *Nuove ricerche intorno all'essenza del bello*.

Scartate, in premessa, le concezioni dei massimi estetici, da Platone a Gentile, perchè inadeguate o generiche o addirittura erronee, l'Autore parte tuttavia dalle teorie di Aristotele, Boezio, Grossatesta e Pacioli, secondo cui il fondamento della bellezza sarebbe da ricercarsi in un rapporto di proporzioni, per giungere a conclusioni che a quelle teorie conferiscono ben più largo sviluppo e più profonda integrazione.

Prima di entrare nel vivo dell'argomento, Ottaviano smantella innanzi tutto le estetiche intuizionistiche, per le quali l'arte risiede appunto nell'intuizione di un solo termine o di un solo oggetto; se il bello — egli dice — consiste in un rapporto di proporzioni, non è più d'intuizione che si deve parlare, ma propriamente di giudizio, in quanto ogni rapporto implica un paragone e quindi una valutazione, da eseguirsi mediante l'intelletto. Al giudizio sull'oggetto, di valore universale perchè formulato dall'intelletto, seguirà la reazione del sentimento, in cui risiede il godimento estetico del soggetto. Ma qual è il tipo di rapporto, simmetrico o armonico, che costituisce la base della bellezza?

E qui l'Autore, riprendendo la trattazione ampiamente svolta nella sua opera fondamentale, assai nota e apprezzata: la *Metafisica dell'essere parziale*, espone la dottrina del « giudizio sineterico », quello cioè in cui da un dato concetto nasce necessariamente un concetto diverso, e in cui tra soggetto e predicato esiste un necessario nesso, come, ad esempio, nel giudizio: « Ogni effetto suppone una causa ». Il giudizio sineterico sembrerebbe a tutta prima gemello del sintetico; ma così non è perchè, a detta e a dimostrazione di Ottaviano, il nesso che nel sintetico unisce soggetto e predicato, non è necessario come nel sineterico, e il sintetico può peccare e per eccessiva latitudine e per vero e proprio errore. Ancora: il giudizio sineterico, che regge gli ordinamenti metafisici, i procedimenti matematici, fisici e d'ogni altra scienza, otre che di un unico nesso fra due membri — soggetto e predicato — può consistere di due o tre nessi, e quindi di tre o quattro membri; tali nessi costituiscono allora interi ragionamenti colleganti tra loro vari giudizi, come, ad esempio, i tre principi basilari della logica — identità, non contraddizione e terzo escluso —, collegati tra loro in quanto si suppongono a vicenda.

Trovato questo fondamento logico nel giudizio sineterico, l'Autore scopre che la legge regolante i fenomeni del bello naturale e del bello artistico è di tipo sineterico, e più precisamente di struttura a triplice nesso o a quattro membri. Nella musica, ad esempio, l'accordo perfetto maggiore, o accordo perfettamente consonante, è quello di terza-quinta-ottava, vale a dire il nesso necessario tra valori numerici diversi. La medesima legge si riscontra nella scultura e nella architettura, nella poesia e nella pittura, sia pure con lievi varianti che non intaccano la validità universale.

Ora, poichè la relazione armonica della bellezza è costituita da un rapporto sineterico di un dato tipo, le leggi sineteriche del reale che regolano l'universo tutto saranno, se conformi a quel tipo, espressioni del bello. Donde il suo fondamento metafisico, la sua oggettività e trascendenza, e l'estensione della « musicalità », secondo l'intuizione dei Pitagorici, a tutto l'universo, ove l'esperienza dimostrasse che tutte le leggi sineteriche della realtà sono del medesimo tipo della legge estetica.

Fin qui è stato esaminato l'aspetto oggettivo del problema. Quanto all'aspetto soggettivo, si tratta ora di trovare la ragione per cui la contemplazione dell'armonia di proporzioni è fonte di estetico godimento. Secondo Ottaviano, la legge della bellezza è necessaria e universale, dunque immutabile ed eterna, mentre il soggetto contemplante è finito. La sua partecipazione all'armonia estetica è perciò un riscatto dalla sua finitezza. E poichè l'immutabilità è condizione di felicità, il contemplare e possedere l'oggetto bello dà gioia al soggetto, che in quella contemplazione e in quel possesso ha la sensazione di dominare la realtà e in pari tempo di esternarsi. Nel campo della bellezza naturale, ad esempio, l'uomo è mosso dall'amore a contemplare e a possedere la donna bella perchè, sia pure incosciamente, tende a realizzare attraverso la procreazione la propria immortalità.

Un corollario di questa verità è che il soggetto per natura finito, procura di riscattarsi dal nulla della sua finitezza mediante il possesso delle immutabili leggi del reale. E come il ritmo del cosmo è battuto in modo alterno da una diminuzione e da un accrescimento di essere, così è il ritmo del soggetto, i cui sentimenti fondamentali possono rappresentarsi disposti lungo una gradazione che ha per estremi il dolore del finire e la gioia dell'incrementarsi: disperazione, timore, speranza, felicità. Ebbene, ogni arte, nelle varie forme del suo attuarsi, dice Ottaviano, genera questi sentimenti, che costituiscono la tematica artistica e le cui variazioni sono l'espressione di tali sentimenti.

Ma che cosa è l'arte? E quale il compito dell'artista? Se il fondamento trascendente della bellezza risiede in un determinato rapporto armonico del tipo descritto, l'artista lo dovrà rispettare, sia riproducendo i rapporti già realizzati in natura, sia creando nuove combinazioni, sempre però sulla base del rapporto fondamentale in ossequio alla immutabile legge del bello. Per altro, nella valutazione dell'oggetto di bellezza è da notare che s'introduce un elemento di relatività, prodotto dal fatto che l'un individuo, essendo irreperibile e lacunoso, tende ad unirsi ed a fondersi con l'altro, egualmente lacunoso e irrepetibile, ma tale da offrire al primo quella parte di essere che gli manca. Vi sarà quindi sempre una variazione di giudizio da individuo a individuo per quella valutazione, poichè ciò che manca all'uno esisterà invece nell'altro, una relatività dunque che non è però soggettiva, in quanto l'elemento che colma la lacuna è, come dimostrato, oggettivo. Ecco perchè, ad esempio, ad un uomo piace una data donna e non un'altra, pur non accadendogli mai di innamorarsi di un animale diverso dall'umano.

Indagando a fondo il problema della tematica delle singole arti, non più nei riflessi della forma ,secondo è stato fatto sino ad ora, ma nei riguardi del contenuto, si avrà una nuova scoperta: e cioè che le norme regolanti la forma sono le medesime che regolano il contenuto. Presa nuovamente ad esempio la musica, e ricordato che la legge del bello consiste in un rapporto parzialmente costante tra valori numerici diversi, ne consegue che in una composizione musicale, quale una delle nove sinfonie di Beethoven, entrano in gioco due sentimenti fondamentali opposti e diversi, e almeno altri due che mediano il passaggio dall'uno all'altro: malinconia e gioia, ad esempio, mediati da nostalgia e speranza, come è nel caso della *Patetica*. Egual legge si riscontra in tutte le altre arti, secondo dimostrato dall'Autore con una larga e minuziosa esemplificazione. Resta così provato che esiste una intima corrispondenza tra il contenuto (sentimento) e la forma (espressione).

Il saggio si chiude con lo studio dei rapporti tra arte e filosofia, arte e morale, arte e scienza, arte e religione, e con una disamina del problema del bello naturale in base alle indagini di Jay Hambidge e di John Crawford Pierce.

Come il lettore avrà ben compreso dalla nostra esposizione, l'estetica di Ottaviano è antimmanentistica e antidealistica, e ad essa si riannodano i suoi lavori di critica, di aspra critica, della filosofia crociana, sia per ciò che concerne proprio l'estetica, sia per ciò che riguarda lo storicismo. E' dunque nettamente orientata verso la trascendenza e il realismo, e si difende da eventuali attacchi di oppositori con le armi, affilatissime, della logica: scienza che l'Autore possiede nelle più riposte articolazioni, nei più sottili legamenti, e nella quale egli è davvero imbattibile. La sua concezione del bello e dell'arte si potrà anche meglio valutare inquadrata nella prossima nuova edizione della *Metafisica dell'essere parziale*, opera che offre, a sistema chiuso, tutto il pensiero di Ottaviano. Essa, benchè concepita nelle forme e negli spiriti della tradizione, ha anche un forte sapore di attualità in questi nostri tempi che forse già saturi d'immanenza, sentono, per una legge di ambivalenza riscontrabile in tutta la storia della filosofia, da Talete a Sartre, un vivo bisogno di trascendenza.

Certo il risorgere del concetto del bello di natura; l'idea che la bellezza si trovi già prodotta nella realtà e che all'artista spetti solo riprodurla, sia pure con tutte le nuove combinazioni possibili, sono vedute che rimandano a posizioni che le moderne ricerche e i moderni risultati nel campo estetico, a partire da Hegel, avevano superato. D'altro canto, non abbiamo perfettamente compreso se sia risolta la questione del divario tra la necessità assoluta dell'artista di osservare le leggi della bellezza, consistenti, tutto sommato, in una astrazione numerica, e l'assoluta libertà, che gli si riconosce, di creare e iventare oggetti belli. Ed è proprio sicuro che, nell'atto di inventare e creare, all'artista serve di guida la norma ideale? O non si tratta piuttosto della famosa ispirazione, una forma anche essa di trascendenza del resto, idoleggiata una volta, poi bistrattata, ma in ultima istanza tollerata dagli stessi cultori dell'arte come esercizio, come pazienza, come tecnica?

Queste nostre esitazioni e questi nostri punti interrogativi non infirmano però il valore dello studio di Carmelo Ottaviano, che pertanto si impone all'attenzione anche di coloro che hanno concezioni diverse.

Renato Mucci

● Per ringraziare e contraccambiare gli olandesi che nel 1951 mandarono a Firenze e a Roma una vasta serie di disegni di Rembrandt, la Direzione Generale delle B. A. del nostro Ministero della P. I. organizza per la primavera di quest'anno una mostra di disegni e stampe del nostro Rinascimento. La scelta verrà operata dal Gabinetto delle stampe degli Uffizi, e da quello romano nella Galleria Nazionale già Corsini.

V. E. ORLANDO, ***Scritti e discorsi per la «Dante»***, **Roma, Soc. Naz. Dante Alighieri.**

Tra le varie iniziative, deliberate dal Consiglio Centrale della « Dante Alighieri » per onorare la memoria di V. E. Orlando, il cui nome resterà legato alla resurrezione del Sodalizio dalle immani distruzioni morali e materiali della guerra, occupa un posto preminente la pubblicazione degli scritti e dei discorsi per la « Dante ».

Eletto, con voto plebiscitario, Presidente dell'Istituzione dal Congresso di Roma del 15 gennaio 1946, V. E. Orlando lasciò la carica con la vita stessa. Fino al palpito estremo della sua giornata terrena, pensò alla « Dante ». Per sette anni diede il suo genio, il suo cuore, la sua fulgida parola all'Istituzione che ha difeso e difenderà oltre le frontiere l'idioma della Patria.

Il presente volume appare ad un anno dalla sua morte, ed è il miglior modo per onorare la memoria dell'indimenticabile Presidente.

Anche in queste pagine rivive la sua celebre oratoria, tipica dell'Uomo; calda, commossa, profonda. Vi sono accolte le orazioni del 5 marzo 1946 (*radiomessaggio*), del 20 ott. 1947 (*in Campidoglio*), del 4 ott. 1948 (*Venezia 43° Congr. della Dante*), del 12 ott. 1949 (*Palermo, 44° Congr.*), del 10 sett. 1950 (*Napoli, 45° Congr.*), dell'11 ott. 1950 (*Congr. di Napoli*), del 9 sett. 1951 (*letta al 46° Congr., a Pallanza*), il discorso pubblicato postumo dai « Quaderni della Dante » su « Dante a Ravenna », il discorso dell'8 sett. 1952, tenuto al Congresso di Ravenna (« La ricostruzione è compiuta; bisogna ora operare »), la Circolare inviata ai Presidenti dei Comitati locali (3 ag. 1946), per protestare contro l'iniquo trattato di pace: l'improvvisazione del 23 dic. 1948, in risposta ai sigg. Zellerbach e Morse; la lettera contenente le direttive per l'assistenza spirituale e culturale ai connazionali costretti ad emigrare. Un documento storico del fervore con cui la benemerita Società persegue i suoi altissimi fini.

* * *

DINO PROVENZAL, ***Dizionario delle immagini***, **Milano, Hoepli.**

Dino Provenzal, uno dei più brillanti e acuti critici contemporanei, in questo nuovo *Dizionario*, che fa seguito a quello umoristico, pubblicato tre anni fa dalla benemerita Casa Ulrico Hoepli, che ha avuto molto successo, raccoglie un florilegio di quanto di più arguto e burlesco hanno escogitato ed espresso numerosi Autori italiani su argomenti assai disparati, da « acciuga » ad « amore », da « bacio » a « rospo », da « sorriso » a « zanzara ».

Egli, in sostanza, limita il suo lavoro alle immagini degli scrittori italiani dal Manzoni ad oggi. Esclude le traduzioni, perchè il traduttore spesso sostituisce l'immagine originale con altre più adatte all'indole della nostra lingua, esclude pure le immagini di scrittori dialettali, perchè queste stonerebbero tradotte in lingua italiana.

E così non registra tutte le immagini comuni, che si trovano in tutti i vocabolari, come « diventò bianco come neve » e « un panno lavato », « ricco come Creso » e « vecchio come Matusalemme »; neppure sono registrate le immagini mitologiche, ormai cristallizzate, che sono sempre le stesse, senza alcuna impronta personale, come « bello come Adone », « forte come Ercole ».

La scelta degli scritti del Manzoni come punto di partenza ha un significato: proprio con questo grande romanziere e con altri del suo tempo s'inizia un nuovo periodo nella storia dell'immagine: scompare infatti la mitologia e si comincia a guardare con occhio più attento la realtà della vita contemporanea. Quindi le immagini registrate dal Provenzal sono quasi del tutto nuove, alcune tolte dalla tecnica, dalla meccanica, altre tolte dall'osservazione minuziosa dei nuovi tempi, come si osserva negli scrittori realisti, veristi e futuristi.

Questo libro, a prima vista, può sembrare una raccolta inutile di esempi, di immagini che cambiano di tempo in tempo e da luogo a luogo; ma non è così.

Il nuovo *Dizionario* è invece una raccolta ragionata di documenti, che hanno un valore psicologico piuttosto che letterario. Esso, in sostanza, mostra come gl'Italiani grandi e piccoli hanno visto la realtà contemporanea.

Con giusto criterio il Provenzal ha raccolto le immagini non solo dei prosatori e poeti illustri, ma anche dei mediocri e cattivi. Poichè, seguendo la consuetudine del D'Annunzio, che leggeva accuratamente tutti i libercoli, che gli provenivano da ogni parte, egli opina che dappertutto si possa trovare qualche espressione nuova e qualche immagine interessante.

Assai caratteristiche e brillanti sono le pagine sintetiche, redatte in corsivo dall'A., per le immagini più importanti come « alba », « amore », « bacio », « bambino » « viso ». Sono dei veri gioielli per il brio, la vivacità dello stile e la profonda conoscenza dell'espressione attraverso i vari secoli della letteratura.

VETRINETTA

Auguriamo alla nuova pubblicazione del Provenzal, che si raccomanda anche per l'elegante veste tipografica, la fortuna che merita. **MICHELE LUPO GENTILE**

RAFFAELLO RAMAT, ***Lettura del Tasso minore***, **Firenze, La Nuova Italia.**

Tutta l'opera del Tasso, con particolare riguardo alle opere *minori* (ma bisognerà intendersi per ogni grande su quali siano le opere minori, a parte il capolavoro), è articolata dal Ramat in quattro parti: *Adolescenza epica, cavalleresca e lirica* (1559-1564), con il « Gerusalemme », il « Rinaldo », *Il grande decennio poetico*: 1565-1574, con l'« Aminta », le poesie meliche, la « Gerusalemme Liberata »; *La revisione del poema. Sant'Anna* (1575-1586), con « I dialoghi » ecc.; *Dalla liberazione alla morte* del « Torrismondo », « Monte Oliveto », la « Conquista » ecc. La struttura già mostra chiaramente l'impegno e il metodo del nostro critico. Il Ramat non disdegna l'ambientazione storica del poeta (e a questo scopo valgono i dati biografici, gli schemi storici che precedono l'esame ecc.) come l'interpretazione estetica dei motivi e dei fermenti della poesia, secondo un proprio sistema di cui egli ha dato larga prova in *La civiltà letteraria italiana*: sistema antologico e critico insieme. Ciò potrebbe dare un tono slegato e disperso allo sviluppo critico, se invece ogni figura e motivo non fosse colpita nel suo centro lirico e se questo non fosse la meta preparata ed anzi predisposta a cui si mira. Ne vien fuori un concreto ed ideale *itinerario* (la parola è del Ramat ed è già stata usata per un sottile saggio sul Foscolo, *Itinerario ritmico foscoliano*) che procede con un ritmo regolato e cadenzato da opera ad opera, da motivo a motivo, da data a data che, pur nella necessaria e pratica divisione, presentano un Tasso unitario e salvo nella conquista del suo mondo interiore e del suo stile. **ALDO VALLONE**

PAOLO GIUDICI, ***Note e Saggi di varia letteratura***, **Alcamo, Accademia di Studi.**

Sono raccolti in questo volume saggi e articoli scritti in varie epoche dal 1913 (come *Spiriti e forme della poesia futurista*) ad oggi. Occorre pertanto tener conto dell'epoca e delle occasioni che hanno fatto nascere questi saggi, per dar loro una necessaria giustificazione e prospettiva storica. Giudizi oggi di dominio comune erano magari, nella loro età, solo felici intuizioni. La raccolta è varia anche per un altro aspetto, per la moltitudine d'interessi che attraggono il Giudici: si passa dai moderni alla poesia araba, dai francesi più europeizzati (Baudelaire) ai più raccolti provinciali (Deledda); ma l'impegno del G. è sempre costante, garbato e vigile. Ci troviamo dinanzi a un critico sereno, a un ingegno pieno di cose e di esperienza ma persuasivo e riposato.

Di questi saggi segnaliamo particolarmente: *Alcune lettere inedite di P. Emiliani - Giudici; Isabella Andreini, comica e scrittrice del sec. XVI* e *Un'amica del Carducci*, cioè Cesira Pozzolini-Siciliani.

Sviluppi sicuri e agili, figure animate vive oltre ogni sapienza letteraria, vive di propria vita. Ci permetterà però il sig. G. se rettifichiamo qualche sua « impressione », poichè abbiamo avuto la ventura di sfogliare (e di possedere) centinaia di lettere (inedite tutt'ora) di Cesira e Pietro Siciliani indirizzate ad amici e, in gran parte, a don Rosario Siciliani, arciprete di Galatina, città natia di Pietro. Cesira non fu dunque bella, ma solo pronta d'ingegno e attraente, forse anche un po' troppo loquace (si veda traccia in alcune infastidite espressioni del Carducci *Epistolario*); nè d'altra parte il vino di Puglia (su ciò è bene vedere l'informatissimo Petraglione, *Momenti di storia pugliese*, Galatina, 1950) era « povero di spirito », un « vinello ». Ma son piccole cose che non avremmo segnalato se il felice ritratto, nel suo insieme, del G. non avesse sommosso lontane e felici letture. Un plauso infine a questa animosa Accademia « Cielo d'Alcamo », che con limitati mezzi ha realizzato e realizza tali utili pubblicazioni ed altre iniziative. **ALDO VALLONE**

P. G. ROSCHINI e A. SANTELLI, ***La Madonna e l'Italia***, **Roma, Unione Ed. Italiana.**

In coincidenza con l'Anno Mariano e col centenario del Dogma dell'Immacolata Concezione, vede la luce in Italia un'opera monumentale dedicata alla Madonna, a Colei cioè che un protestante — il Quinet — appellò la « *Castellana d'Italia* ». Sulla Madonna si sono scritti migliaia di volumi, ma è la prima volta, che si accosta la storia del culto mariano alla storia della nostra nazione.

Gli Autori sono entrambi molto noti. Padre Gabriele Roschini, Procuratore Generale dei Servi di Maria, teologo mariano di fama internazionale, ha dato un contributo prezioso alla stesura dell'opera, sia fornendo un vasto materiale di consultazione e di studio, sia rivedendo l'opera stessa dal lato teologico. Arnolfo Santelli, noto autore di numerose opere fra cui molte di apologetica cristiana, ha costruito su questo materiale, realizzando quella che Papini ha giustamente definito « *la più maestosa cattedrale spirituale che l'Italia possa innalzare alla sua Castellana* ».

La lussuosa edizione, tutta in carta patinata, rilegata in tela e oro quella normale e in pelle e oro quella di lusso, ripiena di nitidissime fotografie riproducenti le opere di pittura e scultura dei sommi artisti sulla Vergine nonchè i templi e i santuari a Lei dedicati, è stata curata alla perfezione dallo Studio Editoriale Italiano, che l'ha pubblicata sotto il patronato della Fondazione Mutilatini di guerra « Pro Juventute ».

Costruita con architettura dantesca in tre simboliche parti, ognuna di tre capitoli, l'opera sintetizza 2.000 anni circa di storia che ne viene fuori in una veste nuova, il più delle volte sconosciuta perchè, pur scaturendo da una visione generale, si addentella in tutte le sue manifestazioni particolari.

Il volume fa rivivere tutte le vicende, liete e tristi, della nostra storia, da Roma pagana redenta dalla Roma Cristiana sino ai nostri giorni. E il popolo è visto in tutte le branche della sua vita individuale, sociale, nazionale, dalla liturgia alle arti, dalla letteratura alla santità. Pittura, scultura, musica, poesia, scienza, eroismo, politica, letteratura, teatro, filosofia, e financo cronaca e folclore, tutto serve a dimostrare la potenza di un culto che non trova riscontro nell'animo degli altri popoli.

Opera non soltanto storica, ma anche polemica nei suoi immediati e mediati riflessi politici e religiosi.

Da ciò i dissensi che ha suscitato al suo primo apparire, sovrastati però da consensi altissimi di Cardinali, Vescovi, teologi, letterati e da una lettera di plauso della Segreteria vaticana, a nome del Sommo Pontefice. L'*Osservatore Romano* ha chiuso la polemica con un fervido articolo di approvazione in prima pagina, a firma di Padre Spiazzi. **UMBERTO BRUZZESE**

JOSÈ LUIS CANO ***Antologia de poetas andaluces contemporáneos***, **Madrid, Ediciones Cultura Hispánica.**

Terra classica dei lavori antologici, la Spagna, va raccogliendo, in questi tempi, per fruttuosa iniziativa del madrileño « Instituto de Cultura Hispánica », una serie completa di testimonianze della poesia in lingua spagnola di tutte le nazioni che di tale lingua si valgono. Ma col volume di cui qui si fa cenno il suddetto Istituto dà un'ulteriore apertura di orizzonti su quella poesia, proponendo all'attenzione del pubblico una raccolta di lirici di una delle regioni notoriamente più importanti, anche dal punto di vista poetico, della Spagna stessa, l'Andalusia. Lo ha curato uno dei poeti stessi andalusi, il quarantenne José Luis Cano, certamente non degli ultimi lirici della sua generazione in Spagna — e anche traduttore di poeti, come di Rupert Brooke —, con un chiaro criterio di scelta e di valutazione.

Questa è la terza antologia, che la Spagna ci ha dato, di poesia andalusa, nello spazio di un quarantennio. La prima, del 1914, dovuta a due mediocri poeti, l'anziano Bruno Portillo e il giovane Enrique Vázquez Aldana, aveva troppo modo, nel presentare più di cento poeti, di non includervi i più dei maggiori (come i due Machado), o di includerli con un solo sonetto, come Juan Ramón Jiménez).

La seconda, del 1936, dovuta a Alvaro Arauz, nel presentarne invece lo scarno numero di quattordici, si preoccupò, con un criterio almeno parzialmente discutibile, ma comunque esteticamente più che giustificabile, di trasferire idealmente all'Andalusia la formula — già allora usata da Gerardo Diego nella classica sua *Antología de poetas contemporáneos* — della « poesia moderna »: recando in tal modo un contributo utilissimo al prospettarsi di un processo storico di valori nella poesia spagnola contemporanea, col mostrare, quasi senza volerlo, che nella generazione poetica del 1925 l'Andalusia si faceva la parte del leone, con circa l'80 % dei poeti di tutta la Spagna.

José Luis Cano si è preoccupato di mantenere l'equilibrio fra l'eccesso e il difetto dei suoi due predecessori. Esplicitamente precisando di non essersi proposto l'Andalusia come tema dei poeti e delle poesie prescelte, ha tuttavia regolato la sua scelta — senza venir meno a rigorosi criteri estetici moderni — sull'intento che essa manifestasse qualcosa dello spirito e dell'atmosfera di quella regione A tale scopo, ha premesso una specie di rapido bilancio dei tentativi di letterati e di poeti notissimi (fra questi ultimi, Dámaso Alonso e Luis Cernuda) di cogliere il *quid* andaluso (se mai esista, nello spirito di una terra, una caratteristica davvero distintiva da quello delle altre), non senza la cautela con cui appunto il Cernuda, in una quartina suggestiva, sottolinea il segreto dell'uomo di quella terra: « O tu, fratello mio! / Dio, che ti crea, / sarà chi comprenda / l'andaluso ». Comunque, nel fare posto, nell'antologia, in modo esplicito, a tutte le imagini o forme andaluse di essere e di cantare, il suo autore ne esclude esplicitamente quella di una « Andalusia topica e falsa », tanto cara anche a troppi italiani.

Dal numero stesso dei poeti prescelti dalle varie città andaluse appare evidente la convinzione di José Luis Cano, che anche oggi — come in tutta la storia della tradizione poetica andalusa — Siviglia abbia un diritto indiscusso di preminenza (di contro a 17 poeti sivigliani, l'antologia ne include 11 di Málaga e un numero progressivamente minore delle altre città): il poeta critico odierno si rifà del resto, al riguardo, ai noti motivi del permanere di un filone aureo nella tradizione lirica di quella città. E la sua antologia, fra i vari motivi di interesse anche per i cultori stranieri di poesia (come quello della impressionante conferma — che essa dà — della posizione di primo piano dell'Andalusia nella lirica spagnola attuale), offre quello di accertarvisi che la più intelligente e preparata critica spagnola torna ad additare le origini del vero modernismo poetico nazionale nel proprio più grande poeta romantico, l'andaluso Gustavo Adolfo Bécquer. **G. C. ROSSI**

EDVIGE PESCE GORINI, ***Respingo il sole***, **Firenze, Marzocco.**

Un libro di dolore, a volte disperato (« mio tempo fulminato »). E' offerto alla memoria del marito, eroicamente caduto in Russia (« biancore spietato della neve »). Quando la poetessa nomina la « neve » la sua parola trasale: « Ora la neve t'è manto perenne ». Tragico biancore: sua tremenda contrapposizione: il « buio »; « respingo il sole »). Libro sincero, umanissimo: che merita tutto il nostro rispetto. Edvige Pesce Gorini da queste pagine umide di lacrime continua a « chiamare » il compagno. *Memoria di te*: « Perderò nel naufragio ultimo, un giorno, / la memoria dell'aria che respiro, / la memoria dell'acqua che disseta / e tesse raggi fra la terra e il ciclo; / la memoria del fuoco che divampa / e in cenere s'addorme; / perderò la memoria della luce / e dell'ombra compagna, / perderò la memoria del mio sangue, / che dirama, col tuo, dentro le vene / dei figli, come fiume senza gradi; / ma di te, che dismemori il mio sonno, / di te, connaturato alla mia vita, / di te, bene che tutti li soverchia, / solo di te, non perder memoria! ». E ascoltate questo suo grido: « Polvere sono già, polvere spenta / pur se non ho finito di morire. / La mia vita è dolore; e col dolore / copro la terra e inaridisco il cielo. / Signore, aiuto! Forse tanto amore / tu non volevi fra creature umane / ed hai permesso che da me lontano / egli spento giacesse. In vita e in morte / separati per sempre! Ed io mal viva / respiro ancora. Perchè Tu mi lasci / questa parvenza effimera di vita? ».

Fluisce quasi sempre, questo libro, nel classico respiro dell'endecasillabo; che nei momenti forse più stanchi un poco riecheggia l'ultima musica di Ada Negri. Un bel libro di poesia che può parlare, nella santità della Memoria e del Dolore (segreto fuoco più potente del'Amore) a molte anime. **CARLO MARTINI**

ANGELO DELLA MASSEA, ***La Bufera***, **Firenze, Vallecchi.**

Un bel romanzo. Ed è veramente un *romanzo*: non un lungo racconto come appaiono parecchi dei cosiddetti « romanzi » di questi ultimi tempi. Un romanzo è un respiro corale. Angelo Della Massea, è un autentico romanziere.

La vicenda si snoda — con movimenti piani, con semplice ma esatta parola — nella convulsa cornice dei nostri giorni. E' un'umana testimonianza: molto interessante. Cronaca: ma che raggiunge la dignità dell'arte.

E' uno dei pochi romanzi contemporanei che metto da parte: che sento il bisogno di rileggere. **C. M.**

LUISA ROSSI, ***Il canto che si allontana***, **Milano, Gastaldi.**

L'intento dell'opera è nettamente psicologico: pochi quindi i personaggi e tra questi pochi, lo studio dell'Autrice tutto si appunta sulla figura di una donna: Gilla. Nel romanzo noi la seguiamo fin da quando ancora bambina, è compagna affiatata dei giuochi di un suo coetaneo, Vico; vedremo poi come, nella giovinezza, la sua amicizia si tramuterà in amore; e la seguiremo ancora nella delusione di vedere il suo affetto non ricambiato. Ma la parte più profonda dell'opera è quella che studia l'animo di Gilla ormai donna, quella cioè in cui si cerca di delineare lo strano cambiamento (oserei dire sdoppiamento), del sentimento della protagonista. Ancora ancorata al suo amore giovanile, ella sente tuttavia sorgere nel suo cuore un nuovo affetto, questa volta profondamente corrisposto, verso il marito della sua più cara amica. Alcune pagine daranno forse l'impressione di peccare di monotonia nel continuo insistere sul tema centrale di questo episodio, il continuo rifuggirsi di queste anime, consapevoli dell'impossibilità del loro amore. La monotonia (per chi possa avere questa impressione), è però compensata dall'amore della scrittrice per il suo personaggio. **I. BIELLI**

ELENA TESSADRI, ***Il grande cardinale***, **Milano, Gastaldi.**

Un interessante saggio sul cardinale Cristoforo Madruzzo (1512-1578): « una figura che campeggia in primo piano nella vita politica e religiosa italiana ed europea del terzo quarto del secolo XVI ».

Il volume è corredato di: *cronologia generale; dati biografici del card. Madruzzo; Bibliografia sommaria.*

Illustrazioni f. t. **C. M.**

Il quarto libro di Properzio

Continuazione dalla pag. 2.

ra, hanno commesso l'identico errore di trasferire indebitamente dall'un piano all'altro i risultamenti delle proprie indagini, quasi che il simbolismo augusteo dell'Eneide o del quarto libro di Properzio conferisca, oltre lo studio delle « intenzioni », all'individuazione effettiva di una poesia, e non abbassi, invece, il poeta al rango, inferiore e comune, di testimone.

Alla ricostruzione della spiritualità augustea possono indubbiamente interessare, o servire, questo presunto senso della *fides*, il misticismo del *sunt aliquid Manes*, o il simbolismo del delfino e della rupe di Leucade: tutte le cose acute che il Grimal ha disseminate in questo e negli altri suoi scritti anteriori sul poeta di Cinzia. Ma alla gloria e all'efficacia poetica del quarto libro è misura e tributo probabilmente bastevole l'ispirazione che il Tasso ne derivò, per l'amore e la notte lunare di Erminia...

Piero Treves

(1) PIERRE GRIMAL, *Les intentions de Properce et la composition du livre IV des « Elégies »*; (Bruxelles, 1953, Collection Latomus, vol. XII); 56 pp. in -8, 60 frs. belgi. E cfr., invece, per i più recenti svolgimenti e sviluppi, soprattutto italiani, della critica properziana il buon saggio riassuntivo di Salvatore d'ELIA, *Properzio e Orazio*, negli *Annali della Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università di Napoli*, II, (1952), pp. 45-77.

Pittori americani

Continuazione dalla pag. 3.

La severa figura della giovane donna accampata nel quadro come in un ritratto classico del nostro Cinquecento, ha come sfondo il Colosseo con le sue occhiaie vuote contro un cielo livido. Non si tratta d'un « fondale » di maniera; pur essendo stato dipinto con grande amore, a studio, il quadro (oggi assai annerito) vuole essere una testimonianza viva e profonda dell'ambiente in cui dovevano svolgersi le lunghe passeggiate romane dell'artista: c'è quasi del « rovinismo » nella grande importanza assegnata al rudere colossale contro cui le brune vesti della donna e lo stesso suo volto pallido, incorniciato da una nera sciarpa, si stacca in una solenne evocazione di quell'eterno dialogo tra il presente e il passato che si stabilisce sotto il cielo romano.

E forse in questa importante opera, assai più che nelle varie tele in cui il pretesto letterario diminuisce l'efficacia del sentimento, è presente quell'atteggiamento poetico che i pittori del tempo andavano ricercando, sicchè proprio il Page, che viene annoverato tra i pittori « realisti » accanto a Thomas Eakins, ci sembra aver toccato con un semplice ma profondo ritratto, la corda più giusta del gusto romantico in un tempo in cui la diffusione dei primi dagherrotipi minacciava di meccanizzare la pittura ritrattistica, riducendola alla fredda ed anonima traduzione del personaggio.

Valerio Mariani

Direttore responsabile PIETRO BARBIERI

TIP. ED. ITALIA - Roma - Via del Corso 20-21

Registrazione n. 899 Tribunale di Roma

PREZZO DI UNA COPIA LIRE CINQUANTA

SUPPLEMENTO DI "IDEA"
diretto da PIETRO BARBIERI

DIREZIONE, REDAZIONE, AMMINISTRAZIONE
ROMA - Via Antonio Pollaiolo, 5 - Telefono 879-270

I manoscritti, anche se non pubblicati, non si restituiscono

IDEA

SETTIMANALE DI CULTURA

ANNO VI - N. 8 - ROMA, 21 FEBBRAIO 1954

ABBONAMENTO ANNUO L. 2000
ESTERO E NUMERI ARRETRATI IL DOPPIO
CONTO CORRENTE POSTALE 1/2160

Per la pubblicità rivolgersi alla Società per la pubblicità in Italia
S. P. I. - Roma, Via del Parlamento, 9 - Telefoni 61372 - 63964

Spedizione in abbonamento postale
Gruppo terzo

SOMMARIO

LA MADONNA E LA STORIA D'ITALIA

L'anno Mariano vedrà molte e varie pubblicazioni dedicate al grande avvenimento centenario di quando fu solennemente sancito nel dicembre del 1853 lo Immacolato concepimento della Vergine. Intanto la letteratura sull'argomento è già cominciata molto bene grazie a una poderosa pubblicazione a cura di Gabriele Roschini e Arnolfo Santelli, uscita sotto l'alto patronato della «Pro Juventute», fondazione per i mutilatini di guerra. Il padre Roschini, procuratore generale dei Servi di Maria è un teologo mariano di fama internazionale e ha fornito un contributo prezioso a quest'opera da lui riveduta teologicamente e per la quale ha offerto gran parte del vasto materiale. Arnolfo Santelli, scrittore di viva toscanità e ardente fede, originale suscitatore di idee, ha rielaborato tutto il materiale raccolto, coordinandolo riducendolo e in certe parti ampliandolo ed è riuscito a dare una vivace sintesi della nostra storia sotto il segno dell'ammirazione e del culto per Colei che un francese, il quale era protestante, definì la «Castellana d'Italia».

Tutta la vasta opera è distinta in tre parti: La Castellana d'Italia, La Madonna e le arti italiane, I castelli e le regge della sovrana (i santuari mariani d'Italia). Tutto il volume, di grande formato, è arricchito da centinaia di illustrazioni che sono come un commento figurativo alle utili e rare notizie storiche diffuse per tutto il libro: illustrazioni che ci mettono sotto gli occhi opere d'arte, particolari di esse, luoghi, paesaggi, sfondi naturali tutti connessi con il sublime nome di Maria. Per dare un quadro così svettamente sintetico ci voleva da p[illegible] compilatori, più che una volontà, una vocazione e senza esagerare uno spirito di sacrificio. Molti storici italiani che fossero troppo legati a uno spirito individualistico e autocritico non avrebbero potuto trovare il quadro imparziale obbiettivo superiore per un simile panorama storico. E' detto giustamente nella prefazione: «chi ha concepito, architettato e scritto questo embrione di nuova storia d'Italia non s'è messo certo per la testa d'esser capace di ovviare alla non commestibile zozza dei mali di cui trabocca il vaso di Pandora. Oltre ad avere il vantaggio di essere arrivato dopo di tutti, può però, per lo meno, affermare che tutti i difetti che in quest'opera si potranno pescare saranno dovuti, caso mai, a scarsa scienza ma non mai a poco amore». E un altro merito del lavoro è questo: non è una storia concepita unicamente per chi vive di già nella luce della fede e di quella fede è degno ma anche, e piuttosto, «per chi brancica nelle nebbie dell'agnosticismo o barcolla nella notte del fariseismo e dell'ateismo». Non è nemmeno una storia conformistica scritta da gente interessata ma vuol essere una fonte di quel culto per la verità che è stato sempre ricchezza e fierezza spirituale.

La necessità e la protezione della Castellana d'Italia s'è rivelata, secondo la tesi esposta in questo volume, nel corso della storia nazionale strettamente connessa al destino di Roma. Maria è stata la madre del Cristo romano e nelle alternative di grandezza e di caducità della nostra patria, la Vergine, cantata dai poeti, dai grandi e dagli umili, ispiratrice di eccelsa arte figurativa, ha rappresentato una specie di provvidenziale intervento, una presenza mariana sempre operante.

Nel medioevo ogni città d'Italia aveva le sue confraternite, congregazioni e associazioni mariane feconde di saggi insegnamenti spirituali, morali, artistici, etici, civili, istituzioni che rimasero anche nei tempi in cui non esistè l'unità della Fede in tutti i popoli cristiani. E queste istituzioni ebbero sempre il nome degli attributi materni della madre degli italiani (la Maria Adiutrice di Asti la Beata Vergine del Soccorso di Bologna, la compagnia dell'Immacolata di Pavia, le Santissime Annunziate di Firenze, di Viareggio, di Roma, la Nostra Signora del Soccorso di Genova). Una nave genovese intitolata a Maria Soccorritrice scrisse pagine di gloria nella liberazione dei mari italiani infestati da corsari o nel riscatto degli schiavi. Sono centinaia, sono migliaia questi richiami, questi nomi, questi enti di beneficenza, di soccorso, ospedalieri, caritatevoli che nel volume di Roschini e Santelli vengono enumerati, classificati, commentati.

La parte riguardante la Madonna nell'arte italiana è un vero e proprio manuale di storia dell'arte e oltre che un atto di fede resterà anche come utile consultazione. Architettura, scultura, pittura, poesia, letteratura, musica vengono passate in rassegna nei più svariati temi mariani, dai più antichi esempi esistenti nelle catacombe romane fino agli artisti contemporanei. E nella rassegna letteraria vengon fuori certi nomi, certe citazioni che non ci si aspetterebbe, tanto la sublime immagine della madre di Cristo ha toccato il cuore e la mente anche dei più resistenti. Numerosi aneddoti dànno un carattere di piacevole narrazione a tutta la serrata vicenda sintetica. Si racconta di quel buon padre vallombrosano, Alberto Parenti, che rimase sorpreso a vedere frammischiato alla folla esultante di entusiasmo religioso, a Montenero, anche Mascagni. Incerto della vera ragione di quella presenza in quel giorno, in quel luogo, il frate disse: «Maestro, mi congratulo del suo ritorno alla fede». Mascagni levò su di lui la sua faccia aperta e leale: «ritorno? Ma io non mi sono mai allontanato; vuol vedere?»; mise la mano in un taschino del panciotto e ne estrasse la corona del Rosario: «è il mio talismano».

Il viaggio fatto attraverso i Santuari Mariani d'Italia, regione per regione, città per città, allietato dalla ricca documentazione fotografica, è una guida di nuovo genere. Si va dai luoghi che sono al cospetto quasi delle nevi eterne, dal Piemonte, Lombardia, Veneto, nelle tre suddivisioni Euganea, Giulia e Tridentina, alla Liguria «piccina ma tutta pepe» anche dal punto di vista Mariano, all'Emilia e alla Romagna, paesi di gente dal sangue bollente ma anche generoso e dove per numero e qualità non mancano memorabili testimonianze inalzate alla Castellana d'Italia.

Si arriva alle rive del Tevere e dell'Arno e naturalmente Firenze e Roma hanno in questo volume molte felici pagine: Santa Maria del Fiore è un perenne simbolo della fiorentinità. E scendendo giù, giù per l'Italia centrale, meridionale e insulare, si susseguono notazioni e commenti di cose note e meno note.

Il volume, lussuoso e originale di Roschini e Santelli, è dunque di grande attualità per la ricorrenza cronologica (primo centenario del Dogma dell'Immacolata Concezione) ma anche per la situazione in cui questo centenario trova l'Italia e il mondo intero, bisognoso, come non mai, di amore e di fede.

Ettore Allodoli

SIMULACRI E REALTÀ

COLOSSI O SPETTRI

Un uomo di gusto sicuro, affinato dalla familiarità con i classici, aperto da una nativa vena umoristica, atta a dissolvere quei fondigli di pedantismo quasi inevitabili nell'abitudine di convitare al proprio desco più libri che uomini, ebbe a scrivere, qualche tempo fa, le impressioni provate nel visitare a Ginevra il monumento internazionale della Riforma «Monumento imponente che mi ispira più curiosità che venerazione. Certe figure mi procurano il piacere pittoresco che può procurarmi un ballo in costume. Non posso fare a meno di vedere in quel Guglielmo il Taciturno un melanconico Pierrot e in quel grande lettore un gigantesco Turcant.

Ma, spaventevole apparizione quattro rigidi colossi, a barba di capra: Farel, Calvino, De Bèze e Knox, che sorgono dai loro ciclopici blocchi.

Sarebbero costoro, gran Dio, gli apostoli di Colui che ripeteva incessantemente: «Non temete, non abbiate paura, venite, venite a me e lasciate venire i vostri piccoli».

Deve essere stata schietta questa impressione, se chi la rivive non si accorge di farci partecipi di uno stato d'animo quasi infantile, perchè solo nell'infanzia si passa rapidamente dalla risata alla paura. Pierrot e gli spettri a barba di capra allietano e intimidiscono, in un brusco passaggio, senza intermezzi e senza processo emotivo che possano farci intravedere il succedersi della gaiezza e dello spavento.

Lasciamo da parte Pierrot, gli altri spettri caprigni e i loro evocatori. Ci chiediamo, invece, che cosa avrebbe detto uno di quei colossi, e precisamente il Farel, nel vedersi effigiato, sol che avesse ricordato quanto fecero i suoi settatori. Infiammati dall'odio contro le immagini, ridussero in pezzi le sculture della cattedrale, con gran dolore, scrive un contemporaneo, della gente colta e degli amatori dell'antichità. Forse l'esempio di un gruppo di fanatici di Berna che per beffa empia, preferirono scaldarsi al fuoco dei quadri delle chiese, potè spingere i fareliani alla civilissima impresa. Immagini ed idoli divennero la medesima cosa, come la fede un proclama del 1536. L'infatuazione arrivò a tanto che allorchè il fuoco distrusse al sommo di un tempio la Croce redentrice, si credè ad una vendetta piombata dal cielo per distruggere un marchio ed una insegna della «diablerie papale».

Non è qui luogo di recare testimonianze che attestino quanto sia stato fatale, non soltanto all'arte religiosa, ma all'arte tutta, siffatta insensata comprensione dello slancio, della gioia, della confidenza, indispensabili all'atto creatore.

Conviene però ripensare per un momento a quella follia distruggitrice che non rispetta ciò che porta in sè impronta di un'ispirazione che fu sincera, diede forma ad un'illuminazione, tradusse nella pietà o nel colore un fantasma di armonia e di bellezza. Ma che cosa vi è di sacro e di intangibile, quando l'odio soffia i suoi fiati avvelenati? E tuttavia anche quest'odio, distrutto che abbia ciò che la bellezza, il fervore, lo slancio avevan fatto dischiudere, lascia nel deserto che ha creato qualche segno tracciato dalla verità, la quale pronuncia la condanna. Quella Croce redentrice che viene assunta a simbolo della «diablerie papale» riconsacra una divina solidarietà tra Cristo e il suo Vicario, onde sono inseparabili perchè è l'odio stesso a proclamarlo, quando vede ancora infame quel simbolo e più non discerne se l'infamato sia Gesù o il Papa. E' il furore che nel vedere crollare la Croce dà in smanie di gioia, perchè vede in quel crollo la rovina della Chiesa di Roma.

Il che, in quell'incomposto linguaggio, significa altresì che ogni attentato alla Chiesa è un attentato alla Croce e a Colui che su di essa spirò. Quando la carità dopo l'altra guerra, volle drizzare sui campi di battaglia del mondo intero «il segno universale del riscatto divino» fu a Ginevra che essa trovò i cuori docili alla sua voce.

Farel, Calvino, De Bèze, Knox se avessero potuto, si sarebbero precipitati dai loro blocchi ciclopici nel vedere che l'umanità può per alcun tempo ripudiare ciò che la Chiesa venera, ma appena rinsavisca torna a chiederle il suo testamento d'amore.

Varius

VERGA E LA CRITICA SCIENTIFICA

Studiare la varia fortuna del Verga — cioè gli strumenti e la temperie che giovarono alla critica italiana per accostarsi all'autore dei *Malavoglia* è ancora un modo di aver sott'occhio il quadro degli orientamenti dell'ultimo cinquantennio. Quali dissimili chiavi per disserrare l'uscio dell'arte verghiana!

Se, infatti, la critica recente ha colto di preferenza della poetica del Verga i valori spirituali, sottolineandone il contrassegno religioso, e rilevando il carattere mistico dello stesso pessimismo verghiano (di «battaglia cristiana», di «cristianesimo integrale» ebbe a discorrere, tempo fa, Natale Scalia), ben altro è stato l'indirizzo interpretativo di fine secolo. Indirizzo «positivista», di cui ci offre un chiaro documento il saggio dedicato, nel 1899, da Fausto Squillace alle *Tendenze presenti della letteratura italiana*. Il sottotitolo, di per sè, dice tutto: «Saggio di critica *scientifico-letteraria*».

•

Critica scientifica. Adibire i risultati della scuola psichiatrica allo studio del fenomeno letterario, spiegando, con l'aiuto della psico-fisiologia, i vari tipi del mondo dell'arte; sostituire, insomma, alla critica puramente estetica la critica scientifica, sembrò, alla corrente positivista, stretto dovere e anzi fior di scoperta. Era l'epoca d'oro del Lombroso, dei Nordau, dei Guyau, dei Patrizi, dei Sergi, del Sighele; e buon seguace del loro metodo è lo Squillace, cui si deve, appunto, l'introduzione dei fantasmi verghiani in clinica.

Per lo Squillace, il Verga rappresenta in Italia una tendenza della letteratura ispirata al Realismo; dunque, la sua arte deve presentare i caratteri che il Nordau ha stabilito essere propri del realismo, cioè: coprolalia, mania bestemmiatoria, tendenze al gergo, psicopatia sessuale, oltre il pessimismo e le tendenze mistiche all'antropomorfismo, simbolismo ed idea incoercibile (!!!) Ora, se lo Squillace faceva grazia, per avventura, al Verga della coprolalia, dagli altri indizi non lo faceva immune: ed è di estremo interesse seguire l'esercizio di tale critica letteraria.

Infatti, della mania bestemmiatoria, forma di onomatomia, più di un segno vi sarebbe nei *Malavoglia*, anche fuori al di fuori del sentimento dell'artista. Ecco Franco, il farmacista, che «calunnia i preti ed usa espressioni irriverenti verso la religione»: ma v'è di più e di peggio: v'è il caso del sopranome di «*Crocifisso*» affibiato ad un usuraio inumano, che non aveva pietà neppure dei suoi parenti e che «piagnucolava sempre e si lamentava come Cristo in mezzo ai ladroni». Qui, nota lo Squillace, il Verga non ha ceduto ad alcuna necessità artistica: *ergo*, «*mi par che questo debba considerarsi come un vero e proprio caso di mania bestemmiatoria*». Se, infatti lo Zola ebbe certi suoi motivi a chiamare Gesù Cristo un beone, «il Verga non ci dice in proposito nessuna ragione che potrebbe essere una scusa».

Quanto alla tendenza al gergo, lo Squillace la trova, presso il Verga, ma solo nei romanzi veristi: pertanto concede trattarsi non di una tendenza organica, ma solo di un artifizio estetico per dar maggior vivezza ai personaggi e color locale all'abiente; glielo si passi liscio.

Ma lisci non gli passeranno i caratteri di antropomorfismo e di simbolismo che, secondo lo Squillace, sovente si riscontrano nel Verga: contrassegni, nientedimeno, di una mente confusa «per cui la realtà non viene sanamente percepita, ma attraverso sensazioni false, e per cui i fenomeni del mondo esterno si apprendono snaturati, ingranditi, minacciosi, e fra di essi si immaginano relazioni occulte, presentimenti misteriosi, e agli oggetti si attribuiscono pensieri, intenzioni, quasi sempre ostili». Esempi di quest'ira di Dio? Ma quanti ne volete. Lo stivalino animato di fremiti violenti e dall'aria arrogante; la melodia che ha qualche cosa della leggiadria bizzarra della suonatrice; gli alberi che salutano mestamente inclinando il capo con sommesso mormorio (*Eros*); la «*Provvidenza*» col naso fra gli scogli e la schiena in aria; la «*Provvidenza*» che ricade in secco col naso in giù; la «*Provvidenza*» scivolata in mare come un'anitra col becco in aria (*I Malavoglia*); lo struggimento che viene dall'ampia distesa dell'Alia quando Bianca e Nini si lasciano; i corvi che passano gracidando sul vecchio perseguitato dalla fatalità; il cane nero dei Motta che uggiola quando Don Diego sta per morire; il gatto che si aggira come un'anima di purgatorio e la civetta che canta tre volte quando si spegne Nunzio Motta (*Mastro don Gesualdo*); son tutti, per lo Squillace, dettagli preziosi.

Quando s'è trovata la mania bestemmiatoria, la tendenza al gergo, l'antropomorfismo e il simbolismo, come fare a non trovare la psicopatia sessuale, specie nei primi romanzi febbricitanti di passione? Squillace, com'è naturale, ne trova in *Una Peccatrice*, in *Tigre Reale*, nel *Marito di Elena*, in *Eros*; e le sue scoperte gli suggeriscono conclusioni speciosissime. «Nella intima relazione fra il misticismo e la psicopatia sessuale a me pare debba ricercarsi la ragione della sua concezione fatalista e paurosa dell'amore, che ci si mostra come qualche cosa di soprannaturale, come un destino irrevocabile, che non si appaga se non collo spettacolo delle sofferenze altrui. Egli (Verga) considera spesso la donna come un essere misterioso, complesso, dominatore, altero e sprezzante degli uomini, quasi incarnazione di un'ignota vendetta, e queste relazioni sessuali anormali erano state già rilevate dal Nordau...».

Accanto alla psicopatia sessuale, il carattere che, ad avviso dello Squillace, rimane imprescindibile dall'opera del Verga, cui darebbe l'impronta più saliente, è il pessimismo. Premesso che il pessimismo è una delle forme dell'egotismo, che ha per postulato la filosofia egocentrica, e fisiologicamente un effetto del temperamento, — dipende, cioè, da un esaurimento nervoso e accompagna la neurastenia e l'isterismo —; premesso tutto ciò, lo Squillace rileva che la tinta pessimista «è uno dei caratteri più diffusi ed evidenti che informa più costantemente l'opera del Verga, e si manifesta nella concezione mistica e psicopatica delle sue storie d'amore e nelle particolarità, come nella concezione di tutta l'opera d'arte».

Siffatta critica scientifica era, peraltro, spruzzata da una cipria di critica estetica, che, in fondo, rendeva lo Squillace pochissimo persuaso dell'arte del Verga. Nel *Malavoglia*, il discepolo di Nordau trova che il Verga ha ammucchiato una quantità di personaggi; «ma fra questi invano se ne cercherebbe uno più importante di un altro in cui si impernia la principale azione». I personaggi riescono allo Squillace confusi e imprecisi. «Io credo che ciò dipenda dalla mancanza di una concezione rigorosa del tipo...». Nè basta. «Nel Verga la psicologia dell'autore si sostituisce troppo spesso alla psicologia intima del personaggio, e al dialogo spesso si sostituisce la narrazione, e noi apprendiamo i fatti e le particolarità del carattere del personaggio perchè l'autore ce le racconta non perchè ce li mostri impersonalmente»... E qui può davvero bastare se si riflette che il Verga, viceversa, è a tutt'oggi l'artista che più potentemente in Italia riuscì a realizzare il dettame flaubertiano: «Occorre, mercè uno sforzo dello spirito, trasportarsi nei personaggi, e non attirarli a sè...».

Rodolfo de Mattei

RISPOSTE AD ALCUNI INTERROGATIVI SUL BELLO

Mentre cordialmente ringrazio Renato Mucci delle sue così acute e al tempo stesso benevole considerazioni intorno alle mie teorie estetiche, cerco di rispondere brevemente ai suoi interrogativi (v. *Idea*, n. 7).

1) *Non c'è a mio giudizio, contrasto tra l'esistenza oggettiva di una legge del bello, una realizzazione o aspetto della quale è il bello naturale, e la libertà assoluta dell'atto creativo dell'artista. La legge oggettiva del bello è la condizione necessaria e sufficiente a che si possa dare la bellezza: ad es. nella musica, a che un accordo* non stoni, *cioè sia consonante il rapporto tra le note* deve *essere quello indicato dall'accordo consonante. D'altra parte, la nota di partenza può essere una qualsiasi, purchè il rapporto tra le note successive sia rispettato: qui risiede la possibilità di infinite combinazioni, ossia il settore dell'assoluta libertà dell'artista. Lo stesso si dica per i diversi ritmi in relazione ai diversi sentimenti da esprimere, ecc.*

2) *L'ispirazione dell'artista risiede quindi in questo: determinato il sentimento che egli vuole cantare o esprimere, trovare quale sentimento opporgli e con quali sentimenti intermedi mediare il passaggio dall'uno all'altro. Ciò posto trovare i ritmi (o i colori, le proporzioni, le immagini ecc.) che più acconciamente esprimono i due sentimenti da narrare e i sentimenti che li mediano.*

La libertà dell'artista è quindi assoluta, e quanto al contenuto (i sentimenti da narrare) e quanto alla forma (i suoni, i colori, le proporzioni, le immagini, le parole, i ritmi ecc.). L'esistenza della norma assoluta che determina i rapporti tra suoni, colori ecc., perchè siano reciprocamente intonati o proporzionati, e quindi diano la sensazione del bello, nulla toglie a questa libertà. Uscendo dalla norma, si esce dal bello e si va nel brutto o cacofonico o deforme ecc.: restando in essa, possono realizzarsi infinite forme di bello.

E' così chiaro il motivo per cui l'artista, il quale esca dalla norma del bello, pretende di far passare per bello, sotto la scusa della libertà, quanto è in sè brutto. E allora, la sua arte non convince. L'anarchia che noi oggi notiamo in tutti i settori dell'arte, dalla musica alla pittura ecc., nasce proprio da questa radice: in definitiva, dallo sforzo di voler essere a tutti i costi originali o magari stravaganti in nome di una malintesa libertà. Ecco perchè tutti, oggi, ci rifugiamo nell'arte classica, in cui nell'àmbito di una norma assoluta lo spirito può creare rapporti infiniti, cioè — come suol dirsi — infiniti mondi immaginari o mondi del sogno, del tutto diversi da quello naturale, ma ad esso legati dalla comune legge del bello.

Carmelo Ottaviano

• Un grosso invio di sculture grandi e piccole del nostro Rinascimento sarà fatto questa primavera al Museo di Basilea, in cambio d'una mostra d'arte contemporanea che si terrà a Roma e Milano. Il Museo di Basilea, come pochi sanno, è il più ricco del mondo per quanto riguarda gli artisti dall'impressionismo a oggi.

LUCI ED OMBRE

DELLE SCUOLE NUOVE

Le «scuole nuove», vale a dire gli esperimenti pedagogici basati su formule antitradizionaliste, continuano a suscitare interesse in Italia. Un interesse, però, tutto sommato, piuttosto di studio che di altro. Non che manchino, o siano mancati, tentativi pratici del genere nel nostro paese, ma la loro incidenza sulla scuola ufficiale, almeno per i tempi che corrono, non pare ancora eccessiva.

Fra le collezioni più aderenti, da qualche tempo, al compito di divulgazione, insieme, e di critica delle correnti in questione, è certamente cospicua e benemerita quella dei «Pensatori antichi e moderni» della Editrice «Nuova Italia», la cui abbondanza di «novità» uscite fino ad oggi è, senz'altro, encomiabile.

Si tratta, spesso, di rielaborazioni volte a fornire un adeguato strumento di studio alla gioventù chiamata all'apostolato educativo, ma sempre di una dignitosa forza critica, e di un lodevole riserbo. Talaltra, in vece, di traduzioni di testi, che, nel loro genere, si possono considerare, ormai, classici.

L'ispirazione lontana delle scuole nuove è, palesemente, l'ottimismo rousseauiano, con la relativa rivalutazione, o, addirittura, esaltazione, della spontaneità originaria del soggetto, e, sotto sotto della naturalità dello stesso processo educativo. Sotto questi auspici, le nuove scuole non hanno mancato di eccedere, lusingandosi di potere redimere e perimere intelligenze e volontà ribelli o disadatte allo studio di generale evoluzione delle nostre società democratiche. E' naturale che le nuove esposizioni o rielaborazioni siano volte alla confrontazione dei vari metodi proposti negli ultimi decenni, alla loro valutazione complessiva, alla ricerca dei loro specifici limiti di validità.

Su queste linee si muove anche l'ultima edizione, uscita in veste originale tre anni addietro, del libro, ormai classico, di Adolphe Ferrière sulle comunità di fanciulli (*L'autonomia degli scolari*, Firenze, «La Nuova Italia», 1953, in 16°, pp. XXIV-205, L. 650). Nella collezione italiana, essa viene a sostituire un'edizione precedente. I due egregi traduttori, Marino Ciravegna e Margherita Fasolo, hanno voluto, allora, che non ne andassero perdute, ai fini di una immediata intelligenza, quelle parti della prima, che l'illustre autore ha eliminate dalla seconda per trasferire in altra sua opera. In questo modo, il libro si presenta come un tutto a sè, e può essere utilmente accostato anche da chi prenda conoscenza, per la prima volta, delle tesi fondamentali della scuola attiva, quali sono riepilogate e difese nella *Introduzione* alla sua prima edizione.

La novità maggiore di questa seconda, e il suo peculiare interesse stanno, ovviamente, nel suo aggiornamento rispetto alle esperienze comunitarie educative tentate o attuate negli ultimi anni. Per noi italiani, poi, nell'attenzione, che il Ferrière ha rivolta, alle comunità di ragazzi fondate nella Penisola dopo l'ultima guerra.

Le scuole esaminate dal Ferrière sono tre soltanto: due fondate da ecclesiastici per la raccolta e la riabilitazione di fanciulli sbalestrati, la più parte, dalle vicende belliche, e la Città-Scuola del Collignola. L'autore lascia parlare, quanto più possibile, i fondatori, e riferisce, molto volentieri, i giudizi di altri visitatori e studiosi. Gli è parso, evidentemente, nel 1950, prematura una sua presa di posizione. Poteva, però, sottolineare alcuni caratteri di queste fondazioni nostrane, tanto diversi da quelli di similari istituzioni straniere; trapianti, innanzi tutto, di una problematica tipica di paesi protestanti o di cultura illuministica recente o tardiva in terreno cattolico e storicistico, e ricostruzione del senso democratico in ambiente lungamente ostile ad esso, e riparazione di traviamenti psichici di spiccata tendenza antisociale.

Le conclusioni del Ferrière, pure ispirate alla sua imperturbata fede nell'avvenire di una scuola antiautoritaria, sono molto prudenti. Convinto delle difficoltà di conclusioni basate su esperimenti ancora ristretti e di troppo diversa ispirazione, egli mette, comunque, l'accento sul bisogno di integrare il lavoro scolastico con quello anonimo, e, per lo più, inconsapevole della famiglia e della strada, e di procedere organicamente in questa integrazione, se non si voglia che la radicale antitesi tra così diverse influenze porti a insanabili drammi dell'anima fanciulla e al disastro di una conclusione anarcoide.

Se c'è un esperimento, anzi uno sperimentatore, che va trattato con la massima cautela è quello di Homer Lane, personaggio molto discusso, e, a suo tempo, calunniato e perseguitato, del quale nella collana della «Nuova Italia», appaiono, per la prima volta, fra noi, i ***Discorsi ai genitori e agli insegnanti*** **(Firenze, 1952, in 16°, pp. XVIII-156, L. 500).**

Il vario lavoro di Homer Tyrrell Lane è basato sul principio della spontaneità dell'etica sociale, e deriva, del tutto direttamente, dalla concreta esperienza dei «codici di onore», che si formano in seno alle società di ribelli, di traviati, di indisciplinati. Del tutto direttamente. Se il Lane non ebbe la peggior ventura di appartenere a vere e proprie *gangs*, ne seppe, tuttavia, lo spirito, sin dai verdi anni, come capo di banda di monelli, fuggiasco dalla casa paterna, lavoratore in ambienti dominati dalla legge del più forte e del più violento. L'esperienza diretta del valore di placamento e della funzione associatrice del lavoro, la responsabilità educativa sortagli innanzi con la nascita del primo figlio lo spinsero a una lunga serie di esplorazioni e di tentativi in «repubbliche» infantili, che erano, per lo più, riformatorii o surrogati di questi.

L'idea fondamentale dei suoi *Discorsi* è che non bisogna mai, nemmeno di fronte al lattante, dimenticare che la psicologia del fanciullo è in perpetuo movimento, tende a creare, ad affermarsi. Ogni atto del tutore, genitore o maestro, provoca reazioni, tanto più violente e disordinate, quanto più quell'atto prescinda dalla consapevolezza della vivacità interiore del piccolo impaziente. Più o meno di uguale pericolo è la soppressione della responsabilità nel fanciullo, che potremmo dire «paziente». La delinquenza, in altri termini, è l'equivalente dell'indifferenza morale. Una vera moralità è sempre attiva, e si radica più in una prassi di libera valutazione, che non in una disciplina coattiva.

La parentela del metodo del Lane con certa psicanalisi immediata è visibile. La conseguenza, una certa confusione, non sempre inefficace, tra l'educatore e il direttore spirituale. I risultati, naturalmente, non sempre sicuri. Lo scoglio, per dirla in breve, sembra essere nel capovolgimento del determinismo implicito nella educazione autoritaria, che ne sostituisce un altro, sociale o individualistico che sia, non meno discutibile.

Bisogna, però, avvertire che il terreno arato dal Lane è il più difficile, quello delle giovinezze devianti, e che, allora, il suo metodo rappresenta l'ultima risorsa educativa sperimentabile prima di affidarsi al caso o al miracolo.

Gli *Orientamenti sul problema educativo* di Margherita Fasolo (Firenze, «La Nuova Italia», 1953, in 16°, pp. VIII-207, L. 700) hanno uno scopo molto modesto: informare i giovani, che si accingono all'esame di abilitazione all'insegnamento nella scuola elementare, sussidiarie, di una più precisa trattazione l'ordinario svolgimento dell'istituzione pedagogica negli Istituti Magistrali italiani.

Naturalmente, essi vogliono essere, e felicemente sono, una rassegna di principii, di metodi, di iniziative della didattica più recente. Lo spirito, che anima questa rassegna, è quello del valore dell'educazione come motivo integrativo del fanciullo nell'ambiente, sia sociale che naturale. Per questo, più che per altro, problemi ed esperienze ne vengono raggruppati sotto tre capitoli, della generale funzione «democratica» dell'educazione, dello svolgimento naturale della psiche infantile, dell'ambivalenza del rapporto maestro-scolaro nella scuola.

Il problema più grosso, che, apparentemente relegato in fondo al libro, pare, tuttavia, dominarlo, non fosse altro che come necessario complemento della discussione dei rapporti tra libertà ed autorità nell'educazione, è quello dell'educazione religiosa. La Fasolo, la cui istituzione idealistica appare ben salda anche di fronte alle seduzioni positivistiche delle esperienze della scuola attiva, ha forte coscienza della ineliminabilità della religione dalla sfera più altamente umana. Teme, però, la sua degenerazione in dommatismo confessionale.

Ora, nel fatto, non è possibile concretezza della vita religiosa senza fede, nè, quindi, senza credenze, più o meno determinate, e stabilimento di un tribunale teologico, che coordini, almeno, le fedi individuali e particolari in una unità di ispirazione sociale. Dove, poi, cominci una degenerazione di questa disciplina, può dirlo soltanto l'esperienza storica. Parlare, quindi, di religiosità della educazione e della scuola, con la riserva di una relativa loro indipendenza dal magistero ecclesiastico, comunque concepito e codificato, è indicazione generica, soltanto, di una esigenza, che, da Locke in poi, si pone a ogni coscienza libera, senza impedire, però, le massime discordie in materia di esecuzione.

Assai più impegnative l'*Introduzione alla didattica della scuola attiva* di Francesco De Bartolomeis (ivi, ibidem, 1953, in 16°, pp. XII-284, L. 800), tutta vibrante di protesta contro la riduzione dell'attivismo pedagogico a semplice tecnica, e pensosa delle antinomie, che la stessa proclamazione della libertà e della spontaneità induce nella scuola, e come concetto e come prassi.

L'evoluzione propria della pedagogia odierna appare al De Bartolomeis come passaggio dal «puerocentrismo» alla «individualizzazione». Che cosa si designi e, nello stesso tempo, almeno sino a un certo punto, si riprovi con il termine di «puerocentrismo» è ben chiaro. Ci attenderemmo, allora, che per «individualizzazione» s'intendesse una distinzione progressiva e dialettica del singolo, naturalisticamente inerte, dalla massa, altrettanto naturalisticamente amorfa.

Il De Bartolomeis indulge, in vece, all'empirismo sociologico, che interpreta, come è noto, la metamorfosi individuale in funzione di quella, che, specialmente in America, e da qualche tempo in Francia, si chiama l'*interazione sociale*.

Continua a pag. 4.

Pompeo Falcone

FERDINANDO EBNER

esistenzialista mistico

Il pensiero filosofico dell'esistenzialista cattolico austriaco Ferdinando Ebner è pressochè sconosciuto in Italia. Ebner è morto più di vent'anni fa, nel 1931; aveva 49 anni. Le precarie condizioni di salute lo costrinsero per lungo tempo a vivere in assoluta solitudine. Stilò la sua teoria in frammenti che poi videro la luce in due distinte pubblicazioni: «La Parola e le realtà spirituali» (1921) e «Parole e Amore» (1931). Collaborò pure ad alcune riviste, tra cui con particolare assiduità a «Brenner». Poi il nazismo sequestrò le sue pur scarse pubblicazioni. Ora, la «Thomas-Morus-Presse» di Vienna pubblica sotto il titolo «Das Wort ist der Weg» («La Parola è la Vita») alcune pagine del diario del filosofo scomparso, scelte con accurato discernimento in modo da apparire come una esposizione, sia pur ridotta all'essenziale, del pensiero di Ebner.

Egli ha come punto di partenza la meditazione dell'Inizio del Vangelo di San Giovanni. Il fatto che Dio abbia creato l'uomo significa che gli ha parlato creandolo: «Io sono, e tu sei per mezzo di Me». E gli ha dato la sua Parola affinchè l'uomo Lo riconoscesse conoscendo la sua esistenza. Io sono dunque questa creatura a cui Tu dai del tu e non esisto che rispondendoTi. Ecco la follia dei filosofi che mi decretano una esistenza assoluta: se io dico che esisto, lo dico a Te, affermando così che Tu sei; se parlo della mia facoltà d'intendere, parlo della mia possibilità d'intendere Te. In poche parole, io non esisto che nell'umiltà e nella preghiera. E con queste stesse parole di riconoscenza con cui invoco il mio Padre divino, io mi lego ai miei fratelli: «Solo colui che ha trovato in Dio il suo vero Tu, trova anche la via diretta del Tu negli uomini».

Io dunque non esisto, quando sono diviso da Te. E questo distacco è il mio peccato. Perchè voglio essere Dio, faccio di me Te, e non perdo solo Te, ma anche me stesso. In questa assurda separazione, io adotto un linguaggio che è altrettanto assurdo: continuo a parlare quando non ho più nessuno a cui parlare; pretendo ascoltare quando non ascolto più nessuno. In questa follia, poi, io stesso mi contraddico, poichè non posso dire che a Te ciò che dico senza volerTelo dire. I filosofi appaiono allora come i testimoni d'un originale delitto: essi non cessano di affaticarsi per risolvere un problema che è insolubile perchè è assurdo: non cessano «di considerare gli uomini o Dio come degli oggetti che si possiedono».

Per riassumere: «1° per mio errore, io mi chiudo nella mia monade; 2° non mi è dunque possibile incontrare un altro a meno che entri nella mia monade, e non posso, quindi, incontrare gli altri uomini anch'essi incarcerati nella loro sostanza; 3° ma Dio, perchè si è fatto carne e perchè ha così soppresso ogni distanza tra il cielo e la terra, penetra nel mio nascondiglio e mi libera dalla mia solitudine; 4° ora, Egli penetra anche nei rifugi degli altri uomini; 5° dunque, se Lo seguo, incontro in me gli altri fuori me; 6° e pertanto, grazie a Gesù, io sono riunito a questo Dio ed a questi simili da cui mi ero separato».

Perchè, tuttavia, Ti ritrovo in questo mondo col quale Ti ho sostituito? Perchè Tu mi parli in modo sensibile. Tu mi richiami all'esistenza, io che non sentivo più i tuoi appelli: e lo fai perchè mi ami. Ma perchè io sia ricondotto verso di Te dalle tue parole d'amore, bisogna che creda in Te. Ed io non posso che credere in Te che mi parli. Ma pur tuttavia io posso rifiutare di credere: dunque io esisto solo se voglio «una vita religiosa» e se rigetto questa scienza e questa azione «obbiettiva» per le quali io rifiuto di portare la tua croce.

Quantunque, di conseguenza, l'errore consista nel sostituire una filosofia alla religione, la filosofia viene a giocare un ruolo religioso nella mia esistenza: conoscere la condizione naturalmente solitaria dell'uomo peccatore senza la quale non vi è accesso a Dio nè al prossimo. Una solitudine che è frutto della colpa, ma che diventerà una «buona solitudine» perchè Cristo mi darà la forza di superarla.

E pur tuttavia m'accorgo, scrivendo queste righe, di cedere alla tentazione, a cui volevo sfuggire, di filosofare di Dio e degli uomini come se fossero «substances». Non trasformo difatti Dio in oggetto quando, invece di invocarLo, disserto su di Lui? Ma non devo fare confusioni: perchè posso parlare di Dio come d'una Terza persona ad una seconda persona, cioè come di quel Lui in cui tu credi e che preghi come me, o ancora come dello Spirito che ci riunisce. In breve, parlo di Dio nella Chiesa. Io sono legato a Te dalla grazia del Cristo; noi siamo legati a Lui, indissolubilmente, dal miracolo della Pentecoste.

Giovanni Visentin

I GIARDINI ALPINI

2.

Nel 1897, il 29 luglio esso veniva inaugurato,, e si chiamò *Chanoussia*, in onore del venerando Abate Chanoux, Rettore dell'Ospizio, che fu l'ideatore e l'appassionato reggitore di quel magnifico giardino a 2200 metri s. m., a cinque minuti dall'Ospizio ed a pochi metri di quello che era il confine Italo-francese poco più di un lustro fa.

Per il clima rigido e piovoso, all'incirca equivalente a quello che corrisponde all'altitudine di 2500 metri, questo è da considerare come giardino della flora alpina nivale.

Interessanti furono gli esperimenti di coltivazione di larici e di cembri in varie condizioni, che in dieci anni riuscirono a raggiungere solo pochi decimetri di sviluppo. Di particolare interesse sono pure gli esperimenti su foraggere e loro selezione.

Alla inaugurazione della *Chanousia* è legata la nascita della «Pro Montibus», alla quale parecchi botanici d'Italia diedero la più appassionata collaborazione e che ebbe forte voce in capitolo anche in ambiente politico, per la difesa che seppe fare degli interessi del bosco e della montagna e per la simpatia che le sue direttive e i suoi scopi esercitarono. La «Pro Montibus» fu dissoluta in era fascista.

L'attività del giardino alpino *Chanousia* è consacrata in quattro bei volumi illustrati, il primo pubblicato a spese della Direzione generale dell'Agricoltura del Ministero dell'Economia, gli altri dal gran Magistero dell'Ordine Mauriziano, il terzo volume è uscito con la data del 1937, quarantesimo della Chanousia.

La seconda guerra mondiale ha travolto quest'opera preziosa, rovinando ogni coltura ed ogni impianto; queste rovine sono quindi passate sotto il dominio francese con il territorio assegnato alla Francia in forza del trattato di capitolazione, o di pace, come si usa di chiamarlo.

•

All'addio accorato che l'Italia dette alla sua *Chanousia* si unisce oggi, a centinaia di chilometri di distanza, un voto, perchè il giardino alpino, o, meglio, appenninico, fatto sorgere quasi sulla spina dorsale montana del nostro paese, parimenti a 2280 m. di altitudine, sull'altipiano di Campo Imperatore, alla base del Corno Grande del Gran Sasso d'Italia, possa, questo giardino che nasce, emulare quanto fece, sotto una simile ispirazione, lo Chanousia.

Un «Centro di studi sui pascoli», fu costituito, in seno al Consiglio Nazionale delle Ricerche, in data 1° luglio 1950 e, da quel momento, con i mezzi ottenuti dal C.N.d.R., fu subito iniziato, a Campo Imperatore, attorno all'Osservatorio astronomico, appena costruito, il primo lavoro preparatorio per il giardino, consistente specialmente nel creare, quasi sempre sopra la roccia, parcelle ed aiuole, con terreno trasportato dalle vicinanze e quindi nel fare i primi impianti.

Nel successivo 1952 si è riusciti a dotare il giardino di acqua, che ora arriva a pressione, e sono state iniziate le coltivazioni con i criteri che qui si riassumono:

a) riconoscimento e, fin che possibile, coltivazione, nel perimetro del giardino, del più gran numero di specie della flora locale d'altitudine;

b) raccolta, coltivazione e studio particolare del più gran numero possibile di specie della flora pascolativa di montagna, con l'intento di contribuire alle provvidenze per i pascoli esauriti e degradati, specialmente dell'Appennino centrale e meridionale d'Italia;

c) studio dell'influenza dell'ambiente di altitudine sul metabolismo vegetale.

Una parte di questi propositi rappresenta in certo modo la assunzione di una ideale eredità, particolarmente cara al cuore degli italiani ed appassionante per gli studiosi, particolarmente per i biologi vegetali, quella cioè del giardino botanico del Piccolo S. Bernardo, «Chanousia», fondato, come si è detto, nel 1897 dall'Abate Pietro Chanoux, devastato completamente dalla recente guerra, e quindi passato alla Francia.

Questo giardino era venuto attrezzandosi dando un contributo notevole alla conoscenza della Flora delle Alpi ed a ricerche direttamente o indirettamente connesse con problemi di biologia vegetale.

Il suo ideale erede può essere oggi considerato, come si è detto, questo giardino appenninico di altitudine, sorto sul Gran Sasso d'Italia subito dopo la dissoluzione del giardino alpino «Chanousia», del pari posto alla altitudine di 2280 m.s.m.; l'uno è perciò da considerare come un continuatore dell'indirizzo e del lavoro dell'altro; ed invero il pensiero del Vaccari, che fu del giardino «Chanousia», dopo l'Abate Chanoux, il direttore ed, in gran parte, anche il creatore, si rivolse negli utimi anni di vita, all'Istituto di Botanica da me diretto, sulla attività del quale Egli poneva evidentemente la Sua fiducia e le Sue speranze: all'Istituto Botanico di Roma il Vaccari legò infatti i Suoi libri.

L'ambiente fisico dei due giardini è però, come si comprende, alquanto diverso, per la natura del territorio, per le diverse caratteristiche dei luoghi, soprattutto quelle del clima. La diversa latitudine, infatti, pur essendo l'altitudine pressochè identica, determina situazioni climatiche alquanto differenti, come, ad esempio, la diversa distribuzione delle pioggie nell'anno.

Si capisce che, essendo sempre dovunque lo sviluppo dei vegetali in stretta dipendenza con l'ambiente fisico, la flora dei luoghi rappresentando, come si è già accennato, quasi una manifestazione biologica di tale ambiente, ci troviamo a Campo Imperatore in condizioni ambientali latamente simili, ma non identiche a quelle che regolavano e presiedevano alla vita vegetale al Piccolo S. Bernardo.

Spostando i rilievi e le ricerche, come oggi si fa, a più di tre gradi a mezzo di latitudine verso sud, cioè per circa trecentocinquanta chilometri in linea d'aria, da un clima continentale ad un clima mediterraneo, possiamo utilmente comparare le osservazioni sulle vegetazioni di altitudine nelle due stazioni: vale a dire che le rassomiglianze e le diversità, che, sulla flora spontanea e sulle vegetazioni sperimentali, potranno essere messe in evidenza, paragonando quanto ci è offerto dal prezioso bagaglio degli studi al S. Bernardo, con quanto sarà possibile rilevare sul Gran Sasso, ci potranno, forse più ancora che con la continuazione pura e semplice degli studi condotti nel primo ambiente, rivelarci fatti nuovi nel complesso campo biologico vegetale, su cui questi due istituti sono destinati a cimentarsi.

Queste ricerche reclamano anche locali capaci di ospitare gli studiosi, con l'arredamento scientifico necessario e perciò un edificio, per modesto che sia, destinato a questo scopo, si rendeva necessario a quell'altitudine.

Il 6 settembre dell'anno 1952, in occasione della visita fatta all'Osservatorio astronomico ed al Giardino di Campo Imperatore da numerosi studiosi e, specialmente, da numerosissimi partecipanti al Congresso internazionale di Astronomia, che si è tenuto in quei giorni a Roma, è stato inaugurato ufficialmente il giardino, e, con la benedizione dell'Arcivescovo dell'Aquila, Mons. L. Stella, posta la prima pietra dell'edificio destinato alla ricerca sulla flora e sulle vegetazioni di altitudine, in quell'ambiente singolare.

Delle parole che il sottoscritto ebbe a pronunciare in questa circostanza riporto qui un adeguato riassunto, che sintetizza gli scopi di queste istituzioni:

«Non sembri straordinario a Voi, convenuti in Italia per un Congresso mondiale di astronomia, che questo Congresso si chiuda qui, a 2200 metri sul mare, sotto l'ombra del Corno grande del Gran Sasso d'Italia, non solo con una visita al primo ed unico Osservatorio astronomico di alta montagna d'Italia, la cui attrezzatura scientifica è oggi in via di completamento, ed attraverso il quale questo Paese si prepara a prender parte alla gara per la conoscenza dei più gelosi misteri fisici del creato, ma anche con una visita ad un giardino alpino, istituito attorno a questo Osservatorio astronomico.

L'astronomo ed il biologo non sono invero proprio separati e tanto distanziati tra loro, da un abisso di compiti e di prospettive, perchè, nel mistero che più appassiona ed angustia noi (quello della struttura e delle funzioni del vivo nel suo intimo) ritroviamo apparenze e leggi che rispecchiano quelle che dominano lo sterminatamente grande, che appassiona ed angustia fortemente Voi, studiosi del mondo fisico.

Il mondo vivo, del resto, può essere considerato una espressione biologica del mondo fisico, essendo influito e comandato dai fattori fisici, secondo le dosi presenti nel particolare ambiente dei diversi luoghi; ciò è vero più che altro per i vegetali, sensibili alle dotazioni di luce, di calore e di ogni altra energia ambientale, sulla quale il vegetale quasi commisura e regola il suo metabolismo e tutte le sue funzioni, mentre gli animali vivono sotto un comando di ambiente prevalentemente *interno*.

Oggi il giardino di altitudine ha dunque una ragione di più per porsi accanto a voi, non solo con contiguità materiale, come si è fatto qui, a Campo Imperatore, ma con concordanza di intenti ed attraverso quasi un parallelismo di problemi, da cui emanano interrogativi egualmente affascinanti.

I nostri astronomi hanno voluto che le parti ottiche dei loro apparecchi di quassù avessero una grande potenza, anche, per dir così, qualitativa; i loro apparecchi registratori riceveranno, cioè, anche le radiazioni ultraviolette e denunzieranno in tal modo forse l'esistenza di corpi o lo svolgersi di fatti, che le comuni lenti non saprebbero trasmettere. Le caratteristiche di questo strumento, che è per essere qui montato, sono infatti quelle di un fortissimo potere penetrante ed ad un tempo, di un grande campo. Questo approfondirsi e perfezionarsi della ricerca pervade, come Voi, anche noi, in un campo che è simile al vostro: quanto ci viene elargito di energia luminosa, di energia calorifera e di radiazioni penetranti ed utrapenetranti ci interessa acutamente oggi, quando abbiamo potuto dimostrare sperimentalmente che il vivo vegetale è influito, oltre che dalle radiazioni che sono percepite direttamente dai nostri sensi, calore e luce, anche da tutte le altre della vasta gamma conosciuta, dalle elettromagnetiche alle ultrapenetranti, che ci vengono da questo nostro, o da altro più lontano sistema stellare.

Continua a pag. 4.

Vincenzo Rivera

ECLETTISMO
LIBERTÀ O CAOS?

Cattolici e, diciamo, laicisti fieramente discutono le presenti avventure del nostro Teatro, disputano sulla sconvenienza di certe rappresentazioni o sull'arbitrio di certe proibizioni, con ciò dimostrando le incertezze inevitabili della libertà democratica nei casi limite, i soli che possono provare la bontà di tutto il sistema.

Se ne vedano alcuni aspetti contraddittori e confusi.

I critici più equilibrati di parte cattolica non hanno potuto segnalare un'atmosfera di vero scandalo: a proposito della rappresentazione della *Mandragola* del Machiavelli. Essi, se mai, discutono circa l'opportunità di trasportare lo spettacolo in altre sedi, forse perchè paventano il rischio di una riprova.

I critici più equilibrati di parte laicista, son giunti all'estremo di rivedere tutta la fama e la gloria teatrale del Machiavelli, giudicando la *Mandragola* opera pressochè mediocre, e insomma inetta a sopportare il peso e la responsabilità dei carichi che le si vorrebbero affidati.

Fosse merito dei registi Pagliero e Lucignani, che avevano tra l'altro tutto l'interesse d'esser discreti, fosse qualità intrinseca alla commedia, come crediamo diversamente da illustri colleghi, la *Mandragola*, nell'edizione romana, e sarebbe meglio dire, nell'edizione odierna, ha lasciato insoddisfatti i laicisti e incerti i cattolici, perchè dal palco alla platea fluivano spiriti assai diversi da quelli temuti o aspettati, e in platea si rideva poco ed agro, a scoppi brevissimi, improvvisamente interrotti da una specie d'attenzione per altro che aleggiasse tra battuta e battuta.

Insomma, a dir tutta la nostra impressione, si sentiva per la prima volta affermata una sensibilità machiavellica contrastante con le nozioni creditate, le definizioni fatte, i luoghi comuni e tradizionali.

Alle *Arti*, lo spettatore informato sentiva uno strano disagio: gli pareva che parecchie cose dette e scritte sulla *Mandragola* anche da critici sommi, e molte pensate in una lettura personale, fossero smentite durante lo spettacolo; gli pareva di accertare che la recitazione sincera di un manipolo di interpreti amorosi, mettesse a nudo molte falsificazioni, smantellasse sovrastrutture, restituisse, in una parola, un Machiavelli più vero.

C'era anche — ed è stato scritto — chi attribuiva a regia arbitraria e ad impropria recitazione, gli effetti che si producevano inopinatamente. Ma il divario tra ciò che si aspettava e ciò che effettivamente appariva, era così grave, e l'insieme dello spettacolo aveva tuttavia un senso così preciso e un'efficacia così reale, che si deve ragionevolmente esaminare l'ipotesi della scoperta di un Machiavelli segreto o, quanto meno, di un Machiavelli possibile.

Lo sappiamo bene: il Machiavelli è amorale, indifferente, spietato. Ma nel palimpsesto delle *Arti* ascoltavamo un Machiavelli *satirico*, cioè effettivamente impegnato a rappresentare una realtà che offende, per amore di un'intenzione: un Machiavelli ugualmente crudo ed eccessivo nella denunzia, ma come vagamente riscattato dalla nostalgia di ciò che egli dichiara perduto o avvelenato o compromesso. La stessa enormità di certe accuse pareva attestare l'accettazione dei valori che hanno promosso l'atto di accusa. Il rimpianto di questi valori aleggiava in molte battute, nelle antitesi eccessive, nei contrasti sottintesi o espressi tra il «come è e il come dovrebbe essere», e il massimo effetto polemico risultante da tutto ciò, era l'insorgere dello sdegno contro una chiesa decaduta, non contro la Chiesa eterna e insostituibile. In nessun modo predominava la richiesta di una demolizione di valori; anzi, essi apparivano in sè più alti quanto più gravemente manomessi. Si ascoltava un documento pre-controriformista, sovraccarico delle stesse denunzie che avrebber condotto alla Controriforma. E il fatto umano non trascendeva l'amara vendetta personale, d'uno che imputasse alla Chiesa di non lasciargli voltolare nemmeno un sasso: mentre i sassi debbono appartenere all'inferno dell'uomo sisifeo, che si veda come li scaglia bene, solo che insuperbisca un poco. Dante, per alcunchè di simile, si domandava se non fosse «troppo folle»; il Machiavelli non ha dubbi: mena. Ma la storia boccaccesca dell'ebreo convertitosi alla fede non distrutta da tanta corruzione, ha un fondo di malinconia nostalgica, in cui sarà ripescata proprio l'anima del Boccaccio, da quel conversore che certamente lo capiva meglio dei moderni. Qualcosa di simile è anche nel Machiavelli?

Ci pare impossibile che un'impressione così genuina e convinta si debba soltanto all'eccellente attore Collino (fra Timoteo) che dice— secondo noi con giustezza — una battuta di rimpianto per i bei tempi in cui le processioni, gli *ex-voto*, le pratiche del culto avevano un contenuto reale; e interpreta tutta la parte assegnatagli con una specie di sommissione al male, che non è costruzione del male (e qui, forse, il Collino esagera, ma rivela discrezione e sensibilità per cose di gran lunga più importanti del fatto drammatico).

Non sappiamo fino a qual punto scherzeremmo, se ci venisse di paragonare Lucrezia alla manzoniana Lucia: quella sprofondata nella satira, quanto questa sublime nell'idealizzazione, e aventi tuttavia in comune un pudore ancorato a principi che, tra l'altro, comprendono la madre e il confessore.

Quanto alle oscenità dovremmo rifar da capo il notissimo esame del naturalismo cinquecentesco? Si aggiunga, che i non-toscani intenderanno sempre male il boccaccesimo dei toscani, l'estremo deprecabile del loro genio di esplorazione linguistica, che tende alla precisazione e schifa ogni dilungarsi dalla natura, attitudine che raramente deteriora le loro qualità spirituali. Ma siamo ben coscienti che il disgusto e la comprensibile reazione dei non-toscani avrebbero molto peso nell'esame di un fatto teatrale, se il Machiavelli non portasse vasi a Samo, pei frequentatori di riviste e avanspettacoli.

•

Quand'anche queste impressioni fosser tutte false (e sappiamo quanto ridicolo ci potrebbe costare presso i depositari della verità); quand'anche non fosse possibile come crediamo, una revisione dei sensi attribuiti dall'800 al Machiavelli; e non fosse giusto pensare, che un'interpretazione carica di troppo disprezzo per la Chiesa, non spiegherebbe nemmeno storicamente come, pochi anni dopo, la Chiesa con un colpo di timone abbia potuto raddrizzare la barca di Pietro per dritto segno, pur avendo a bordo, oltre i religiosi, anche i laici filiati dai Machiavelli e, peggio, dai Guicciardini: il problema odierno, che ci interessa come cronisti teatrali, è un altro. E' lecito impedire la rappresentazione della *Mandragola*? Siamo al limite, dicevamo, della libertà democratica, quindi al livello terreno dei compromessi: possono i Cattolici pretendere che la richiesta di proibizione non levi scandalo tra i laicisti? Gli avversari di buona fede non dovrebbero dimenticare che la *Mandragola* è all'Indice.

Spostiamo d'un altro poco l'angolo di visuale. Chi è in grado di spiegarci, laicisti o cattolici, perchè scandalo non si denunzi, per esempio, nella rappresentazione de *L'allodola* di Anouilh? che la Stabile di Milano, sovvenzionata, come si suol dire, dagli amici dei preti, porta con raffinata sensibilità proprio a Roma.

La ragione è, forse, che una cosa mediocre dà poche preoccupazioni. Ma qualcuno ha capito la qualità degli applausi a cui si abbandonavano certi spettatori?

Ha visto forse alle *Arti* volti accesi di metabolica collera, ha udito levarsi sul testo del Machiavelli, i «bene» i «bravo» che scoppiavano all'*Eliseo*?

Il est tombé par terre,
C'est la faute à Voltaire!:

diciamo di Anouilh, che rotolando di Voltaire in Nietzsche, e finendo terra terra, ha messo insieme una valanga di malignità blasfeme, per intender le quali è inutile rifarsi a Shaw, Claudel, Anderson, Maulnier, ai quali tutti Anouilh ha rubacchiato qualche idea scenica, la dialettica dei personaggi, talvolta rovesciandola, truccandola sempre, ma poco più. Basta ascoltare con attenzione l'Inquisitore, Cauchon, Warwick e, in ultimo, Giovanna.

La quale non è Santa, non inviata da Dio, non in comunicazione con le voci, non semplicemente una delle tante visionarie del tempo suo, nè una contadina francese che esprima o riassuma la rivolta degli oppressi e il bisogno d'esser padroni in casa propria: Giovanna, questa la novità, in sè nobile, è l'*Uomo*, Prometeo, il ribelle, il vero anzi l'unico facitore di Storia. Ma un satanasso d'inquisitore, che dovrebbe rappresentare il depositario del pensiero autentico della Chiesa, esplode, dopo alcune mezz'ore di scene e di parole ristagnanti, nell'invettiva capitale, rivelatrice della tesi: è lui che riconosce in Giovanna la grande Ribelle, ed asserisce che bisogna recidere quella testa, come tutte le altre che osino levarsi sulla piattitudine necessaria alla fede, perchè i sacerdoti governino tranquillamente. Il resto, chi vuole, vada a vederselo nel testo da noi certamente attenuato.

Ma, fin qui, niente di nuovo, che non possa esser capito e perfino tollerato in scrittori inconseguenti al punto da dimenticare, con scapito della logica e della poesia, il pacifico... prometeismo del Cristo e dei suoi martiri.

Il peggio (accuratamente nascosto dal regista Ferrero e dall'attore Santuccio: bravissimi) il peggio è in Cauchon, il vescovo che Giovanna crede caritatevole e sinceramente pietoso di lei: tutto unzione, amore, dolcezza: l'unico che sa placarla e intenerirla, convincendola a sottoscrivere la ritrattazione: Cauchon, che lo stesso Warwick, rappresentante del re inglese, crede un traditore della causa comune, dovendosi finalmente inchinare alla sottigliezza del politico abilissimo, che tolto a Giovanna e alla sua causa il prestigio del martirio, le sommergerebbe nell'infamia. E Giovanna, più tardi, ritrovando in se stessa l'Uomo che dicevamo, dichiarerà che, non l'Inquisitore con la sua ferocia l'avrebbe domata, ma Cauchon, la volpe travestita da agnello: la Chiesa lusingatrice, non filiata da Cristo, ma da Giuda.

«Ciò che è fatto è fatto, e questo solo conta», è la terragnola morale del dramma. A convalida di essa, nella disordinata ricostruzione della vita eroica di Giovanna, Anouilh ha lasciato per ultima l'Incoronazione di Reims, perchè là, in quell'esito od a quel culmine trionfale, cessa la missione della Pulzella, che la Storia può successivamente divorare senza danno di nessuno e senza propria indigestione.

Nostra, sì: che questo centone mal nato e mal propagato ruminiamo ancora, domandandoci: è dunque così feroce la censura dello spettacolo, se permette, dopo Machiavelli a Roma, Anouilh, praticamente in tutta Italia?

Riduciamo il nostro modesto intervento al più ragionevole significato: una esortazione a non vedere soltanto ciò che fa comodo ad una sola parte, e un invito a discutere serenamente entro quali limiti si debba esser liberi di attaccare l'avversario.

•

Resterebbe da dire quanto sia ammirevole il complesso della Stabile milanese, con Benassi, la Brignone, Santuccio, Moretti, Salerno, Mauri... se il repertorio non ci lasciasse tanto sconcertati. Dopo una fumettistica e poliziesca riduzione dei *Fratelli Karamazov*, pasticcio comprendente anche ingredienti cristiani ma non il genio di Dostoevskij, ci è stata offerta l'*Allodola* predetta. Tra l'allodola e il *Tartufo* di Molière, il cattolico Fabbri con *Processo di famiglia* (e la metà delle repliche dedicate agli altri autori). Un bel *sandwich*, a dir poco. E questo sarebbe eclettismo, libertà o caos?

Vladimiro Cajoli

Gino Meloni "La Salute„ olio *(Collezione Tosi)*

PITTURA DI GINO MELONI

La riapparizione di Gino Meloni a Milano, (Galleria del Milione), *in una nuova mostra personale di grande impegno, ha riconfermato la coerenza e la continuità del suo cammino pittorico, mantenutosi per diversi anni, dopo l'inizio romantico, nel clima espressionistico lombardo per poi aprirsi, nell'immediato dopoguerra, sulla spinta di un evoluto spirito europeo che gli veniva dalle più sofferte esperienze del nostro secolo, ad orizzonti più ampi, ad interessi più vivi.*

Per giungere a questa apertura, Meloni non è stato costretto a rompere con una tradizione, andare contro la propria natura o, peggio ancora, di punto in bianco invertire la rotta, come è avvenuto per gran parte degli artisti della sua generazione e delle generazioni più giovani, ma ha seguito solo se stesso, maturando nel suo spirito l'esperienza poetica di pari passo con l'assimilazione stilistica degli apporti europei. Si è inserito così, spontaneamente e logicamente, come conseguenza di un'evoluzione spirituale svoltasi in termini di cultura e di poesia, nel tronco forte e vivo della pittura europea contemporanea.

Oggi non si trova più alcuna traccia di quel lombardismo tonale, in cui si formò inizialmente la sua pittura, anche se lo spirito lombardo rimane al fondo della sua espressione. Le scorie chiaroscurali sono state depurate con un colore fulgido, limpido, che cerca negli accostamenti, distesi in piani di architetture formali, accordi e suoni, timbri e accenti di alta suggestione evocativa.

Anche quella realtà scoperta nella vita, che gli era suggerita dalla sua stessa natura lombarda, si è andata spogliando, scarnificando quasi, sino a divenire una immagine solo interiore, restituitaci, nella sua essenza, attraverso la purificazione del sogno, in termini di fantasia.

Una realtà filtrata all'estremo, tesa, quasi allucinata, che trova in un linguaggio allusivo e simbolico la sua raffigurazione spirituale.

Sotto la spinta di un'ispirazione, così ricca d'inflessioni interiori e di fermenti onirici, la forma si è andata componendo secondo un ordine intellettuale, che s'incontra, in un ritorno ad un'esigenza storica, con la chiarezza bizantina, in cui i piani di colore e le bloccature formali hanno la funzione delle tessere negli antichi mosaici.

In questo clima di accese combustioni coloristiche e di serrati ritmi formali, alitano le trasparenti visioni di una Venezia di ori, di marmi, di gemme, di acque e di cieli azzurri, colta nella sua calda luce orientale; si stagliano nell'aria i miracolosi galli di una moderna leggenda, squillanti di colore e di forza; si muovono con malinconia le irreali figure femminili come simboli del nostro tempo. Tutta una realtà trasformata in poesia, intravista entro la luce misteriosa del sogno.

La pittura italiana contemporanea, con Gino Meloni, si è arricchita di un nuovo motivo, di un nuovo significato, di un nuovo mito.

Enotrio Mastrolonardo

CRONACHE MUSICALI

Il Teatro dell'Opera ha presentato al al pubblico romano un'accurata, elegante edizione della «Cenerentola» *di Gioacchino Rossini.*

Nelle opere del grande musicista pesarese il linguaggio sonoro è l'elemento caratteristico e predominante; linguaggio musicale assolutamente vivo, concreto, nel quale la serena tranquillità dell'espressione si accompagna spesso e volentieri a geniali briosi sprazzi di sano, spontaneo umorismo.

Dinanzi a questa gioia sonora le trame dei racconti operistici rossiniani mostrano chiaramente la loro inconsistenza. Anche nella «Cenerentola» *il testo poetico non è altro che un modestissimo, banale pretesto per consentire allo sfavillante talento rossiniano di librarsi nel proprio particolare mondo musicale. Nel libretto che il Ferretti preparò al musicista i personaggi principali si muovono con avveduta concretezza; il loro poetico fiabesco carattere che ha reso celeberrima la omonima favola è completamente svanito. Ciononostante la* «Cenerentola» *ancora oggi si fà ascoltare con piacere; persino l'evoluta sensibilità estetica dell'ascoltatore moderno di fronte all'estero musicale rossiniano si predispone alla tolleranza e finisce per applaudire con trasporto.*

L'Ente lirico romano con il suo eccellente allestimento ha fatto di tutto per colmare, nei limiti del possibile, le innegabili lacune dell'opera. Indovinate le scene e i costumi del Colasanti; Peter Ebert con la sua regia a cercato di riportare l'ambiente e i personaggi nell'irreale fiabesco; efficaci gli interpreti: Giulietta Simionato, Giuseppina Arnaldi, Fernanda Cadoni, Juan Oncina, Italo Tajo, Sesto Bruscantini, Arturo La Porta. Stilisticamente ineccepibile la concertazione del maestro Vittorio Gui Applausi calorosi ed entusiastici.

•

Per l'Accademia Nazionale di S. Cecilia Ennio Porrino si è presentato al Pubblico dell'Argentina nella duplice veste di compositore e direttore d'orchestra.

In programma: l'ouverture di Beethoven «Le creature di Prometeo», la «Sinfonia in si minore» di Borodin, e dello stesso Porrino «La visione di Ezechiele», «Nuraghi» tre danze primitive sarde, «Concerto dell'Argentarola» per chitarra e orchestra, quest'ultimo in prima esecuzione assoluta.

Il versatile ed apprezzato musicista sardo ha riscosso cordialissimi consensi; il pubblico ha accolto con stima il direttore e con convinto calore il compositore che nel «Concerto dell'Argentarola» una pagina delicata, penosa, scritta con maestria, si è valso della efficacissima collaborazione del giovane e già valoroso chitarrista Mario Gangi particolarmente festeggiato.

•

Tutti conoscono il trascinante dinamismo con il quale il maestro Fernando Previtali affronta le partiture da lui dirette; le sue esecuzioni sono caratterizzate da un dionisiaco fervore ritmico che rifulge in particolar modo in talune pagine moderne. Quando però il brillante direttore si cimenta, come ad esempio nel recente concerto all'Argentina, in creazioni nelle quali si impone una visione poetica delle opere d'arte interpretate, le sue esecuzioni, prive della necessaria lirica commozione, risultano sbiadite ed uniformi.

Il pubblico ha accolto il «Concerto in sol maggiore n. 8» di Francois Couperin (nella discutibile revisione di A. Cortot) e quello in fa maggiore di Vivaldi tiepidamente; con cordiali consensi le insipide «Variazioni su tema gioviale» di Nino Rota e con entusiastico slancio la «Messa in do maggiore op. 86» di Beethoven partitura difficile che alterna pagine stupende ad altre di carattere accademico. In essa si è particolarmente distinto il magnifico coro mirabilmente istruito dal maestro Bonaventura Somma; ottimo il quartetto dei solisti.

•

Tra le manifestazioni da camera particolare rilievo meritano quelle offerte al pubblico dell'Eliseo dalla Filarmonica Romana.

Per la prima volta in Italia si è esibito il baritono tedesco Dietrich Fischer-Dieskau che ha interpretato da artista la famosa raccolta dei ventiquattro Lieder di Franz Schubert intitolata «Viaggio d'inverno». Ha validamente collaborato al successo entusiastico del valoroso cantante il pianista Giorgio Favaretto.

Altra prova di alto magistero artistico è stata quella fornita dal violoncellista André Navarre; l'artista francese ottimamente accompagnato al pianoforte da Eugenio Bagnoli ha dimostrato di aver raggiunto nel campo violoncellistico un'alta quotazione internazionale. Il suo impeccabile gioco dell'arco, la sua tecnica morbida e precisa messa a servizio di un superiore senso stilistico hanno costituito per gli ascoltatori un vero e proprio godimento artistico.

Calorosissimo il successo; molti applausi e richieste di bis gentilmente concessi.

Dante Ullu

● L'Art Club di Roma organizza d'accordo con l'Art Club di Tokio una esposizione di pittura contemporanea italiana in Giappone. Altra rassegna d'arte che curerà l'Art Club italiano, è quella per la quale è arrivato l'invito dalla Galleria «Forme» di Roquebrune AP.

● Esce da Gallimard a Parigi il V volume del Teatro completo di Luigi Pirandello, in classiche traduzioni e in nuove recentissime. La rivista «Diogène», e uno scritto di Monolina Marconi dedicato a «La passione de Dieux dans la religion mediterranéenne».

● Lo scultore Marcello Mascherini ha tenuto una sua grande mostra personale alla Galleria Drouand-David di Parigi, con bel successo. Altro successo notevole l'ha registrato il pittore Antonio Music, che ha esposto alla Galerie de France, sempre a Parigi. Una mostra di opere recenti, e di disegni, s'inaugura a Bordeaux, dedicata al nostro Orfeo Tamburi.

● Il Cincinnati Art Museum organizza per il prossimo mese la 2a Biennale Internazionale della litografia a colori. Commissario per l'Italia è Carlo Cardazzo: gli artisti invitati sono Music, Campigli, Giuseppe Capogrossi, Gentilini, Virgilio Guidi, Mario Deluigi, Agenore Fabbri, Aligi Sassu, Luci Fontana.

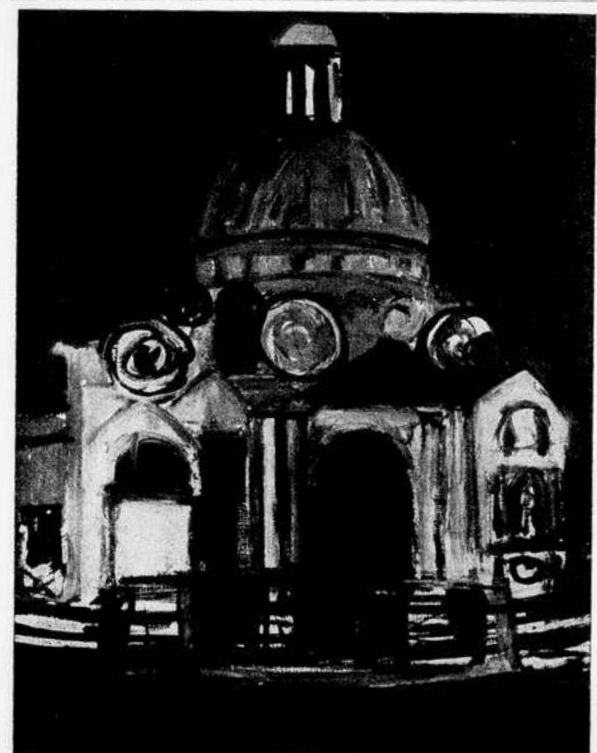
● La «Morcelliana» che in più decenni di attività editoriale, e dal dopoguerra con con la rivista «Humanitas», svolge opera di rinnovamento culturale, movendo da una concezione che chiama il pensiero cristiano a illuminare ogni aspetto dell'arte, della scienza, della morale entra adesso, con i quaderni di «DRAMMATURGIA», nel territorio del teatro.

I quaderni di «DRAMMATURGIA» si propongono:

— di adunare testi, saggi e cronache, che alla vita del teatro, oggi afflitta da una profonda crisi, e alle altre forme spettacolari, assegnino nuova dignità di intenzioni e nuova coerenza di sviluppi.

— di riproporre il problema del teatro nei suoi tre elementi: autore, attori e pubblico; di valutare criticamente il loro sussistere e il loro coesistere; di intendere, attraverso loro, la storia del teatro; di disporre, attraverso loro, il domani del teatro;

— di orientare l'attenzione dei più a veder nel teatro non già un fatto solo dilettoso o mondano, ma il luogo ideale dove si celebrano gl'incontri della parola e del popolo: procurando l'intelligenza di quel fenomeno imponente la socialità della poesia onde s'accresce la vita di tutti;

— di avvezzare la gente a modularsi sul ritmo della parola partecipata, uscendo dallo stato di passività irresponsabile, che minaccia di scalzare le fondamenta del nostro costume di popolo.

VETRINETTA

HORACE, *Épodes*, édition et traduction par Léon Hermann, Bruxelles, Latomus.

I metodi e l'audacia dell'insigne latinista dell'Università di Bruxelles trionfano quasi parossisticamente in quest'edizioncina degli *Epodi*. « Collection originale et brillante » (p. 32), il libretto dei giambi oraziani probabilmente merita d'essere definito, con, o dopo, l'*Egloghe*, virgiliane, il maggior documento poetico della lingua latina, nel ventennio, circa, fra lo spegnersi, presso che simultaneo, di Catullo e di Lucrezio e l'arte nuova delle *Georgiche*. Ma, quanto più giova attribuire agli *Epodi* questo carattere di espressione lirica e di testimonianza storico-psicologica del decennio cruento dall'indomani, o dalla vigilia, di Filippi all'indomani di Azio (e anche l'ultimo editore accetta, per l'epodo IX, la cronologia post-aziaca, pur senza ricordare in proposito l'importantissima nota del nostro maestro De Sanctis: *Riv. di Fil.*, 1934), tanto più all'interpretazione storico-estetica dei giambi oraziani conviene procedere con uguale senso di poesia e di temperanza metodica: senz'indulgere al falso « storicismo » delle allusioni recondite, o al gioco, sterilmente pericoloso, degli indovinelli e degli enigmi, degli almanaccamenti e dei simboli.

Ora, quest'appunto è, invece, la condotta, la disgraziatissima « passione », dell'Hermann. Il quale alla ricerca di sensi riposti e di combinazioni algoritmiche, quali Perret e Grimal parimenti, e contemporaneamente, inseguono, il primo nelle *Bucoliche*, il secondo in Properzio, — e programmaticamente convinto, a dubbio vantaggio della verità e dei propri lettori, « combien il est parfois imprudent d'être trop prudent » (p. 6) —, non si perita di ammannire un *Horatius restitutus*. Un Orazio *quantum mutatus ab illo*, grazie alle seguenti « scoperte ».

In obbedienza ad una presunta regola compositiva, conforme a cui ogni epodo constava, originariamente, d'un multiplo di 18 versi, i canti del libretto oraziano debbono accogliere l'impropria compagnia supplementare al *catalepton* XIII dell'*Appendix vergiliana*, che qui diviene l'epodo VI bis ma perdere la compagnia del bellissimo, e celebre, epodo XIII, di cui nemmeno l'Herrmann osa contestare l'autenticità, ma che non èsita a espungere, in quanto si tratterebbe, *ex hypothesi*, d'« une ode égarée ». Inoltre, l'ugualmente celebre epodo VII, ben lungi dal collegarsi idealmente all'epodo XVI (il quale ultimo « date de la période Actiaque »), come risulta evidente ad ogni lettore non prevenuto, per l'uguale compito di *vates*, di guida, poeta e profeta, che Orazio si arroga, « met en scène deux frères ennemis » (p. 18), ed è, anch'esso, del 31 a. C. Il secondo epodo, in quanto presupporrebbe la pubblicazione del quarto libro delle *Georgiche*, non può non essere, allora, abbondantemente post-aziaco. Donde il paradosso di moltiplicare le scritture tardive, gli epodi coevi alle prime odi, sconvolgendo così la storia tradizionale, ed ogni verosimiglianza intrinseca, dell'evoluzione politico-letteraria di Orazio. Il cui primo decennio d'arte non risulterebbe avere, dunque, lasciato quasi più traccia.

Posso aggiungere che una sola « scoperta » particolare mi sembra accettabile? Si vuole dai commentatori antichi e moderni, una lunga serie di dotti, da Porfirione al nostro Rostagni, che Orazio immaginasse l'esodo alle Isole fortunate sulla falsariga di Sallustio, il quale ne parlava nelle Storie in margine alle peregrinazioni di Sertorio. Ma difficilmente — con buona pace dell'Herrmann — l'epodo può essere posteriore al 40/39 a. C. « Or — scrive giustamente l'editore (p. 29) — les Histoires de Salluste sont postérieures à son *Catilina* (42 av. J. C.) et c'est seulement après la mort de Salluste qu'Horace a pu lire dans son oeuvre ce qui concerne le projet de Sertorius ». Se non che, lungi dal concluderne, con l'Herrmann, ad una datazione « aziaca » dell'epodo, converrà, invece, congetturare (e cfr. *Il mito di Alessandro*, pp. 89-90) che non dal l'episodio sallustiano, anzi da coeva, od anteriore, letteratura ellenistico-utopica, per esempio Teopompo, o, meno probabilmente, dalla « leggenda » (pre-sallustiana e pre-storiografica) dell'italico *popularis* Sertorio, desunse Orazio il tema e la descrizione delle Isole fortunate.

PIERO TREVES

DOMINIQUE TERRAIL, *Mon métier d'Homme*, Paris, Gallimard.

Dura, laboriosa esistenza di medico condotto, che l'autrice ha vissuto attraverso particolari difficoltà di quattro anni di occupazione tedesca. Questa donna ha dimostrato d'avere volontà e perseveranza, e specialmente capacità di decisione immediata. « Brutalement, il faut émerger du sommeil, s'arrancher à la chaleur du lit. Devenue lucide, il faut décider, s'organiser, vérifier sa trousse, prendre la route ». L'autrice descrive le numerose situazioni inerenti al suo « métier d'homme », in cui ogni volta solo una forza di volontà, quasi sovrumana, la sorregge fino a farla resistere e vincere, malgrado l'assurda diffidenza e la puerile opposizione dei suoi stessi pazienti. La vediamo a poco a poco prendere contatto, in quegli sperduti casolari di campagna, con i contadini ignoranti e ruvidi, che la chiamano soltanto nei momenti estremi, e sovente imprecano di rabbia solo a sentir nominare l'ospedale; oppure la sopportano e poi qualche volta hanno gesti inaspettati e quasi primitivi di riconoscenza come nel caso della zingara che lavora accanitamente per poterle regalare un paniere intrecciato. « La vie se charge de fortifier les vocations »: sì, vocazione come il sacerdozio, vocazione che non conosce soste e che malgrado le mille amarezze e gl'infiniti sconforti giungerà (anche se molto raramente) a penetrare, sia pure per un breve spiraglio, fino al cuore di coloro a cui la dottoressa Terrail si dedica interamente.

Cure materiali a cui la povera umanità presenta la sua miseria fisica da soccorrere, per un invincibile bisogno di sopravvivere anche quando tutto sembra ormai doverlo escludere. « Couvertures en désordre, oreillers, vêtements entassés derrière ses épaules, et maintenus par une chaise renversée, témoignaient de la lutte terrible que menait contre la mort ce corps condamné ». Persino quando prevale il senso di rassegnazione innato nel contadino (che lo può portare fino ad un'accettazione quasi apatica dell'inesorabile), la Terrail non abbandona il combattimento e la sua incrollabile fiducia, anche attraverso le sconfitte, è la più indiscutibile conferma che in noi stessi dobbiamo trovare la base di partenza per le massime conquiste, « nous portons tous en nous les éléments de notre réussite ».

A chiusura del libro, quando l'autrice ha terminato, nel suo semplice linguaggio, la narrazione delle sue dure esperienze, a noi rimane l'impressione che la più consolante soddisfazione sarà per lei il constatare come nè l'ingratitudine nè l'incomprensione (quasi sempre incontrate) avranno potuto piegare la sua volontà, tesa, con l'appoggio di una sensibilità eccezionale e di una perfetta intuizione, a sollevare, mediante la scienza l'amore e la fede, l'infinita sofferenza che travaglia e travaglierà disperatamente e inesorabilmente sempre l'uomo.

ANNA BOESCH

AGATA ITALIA CECCHINI, *Fragile al suo grido*, Milano, Schwarz.

La giovane poetessa Agata Italia Cecchini, con questa raccolta, è oggi al terzo volume di versi, simpaticamente nota e affermata per aver vinto o essere stata segnalata in diversi premi di poesia, fra i maggiori degli ultimi anni.

La Cecchini rimane fedele alla sua melodiosa vena poetica che le viene spontaneamente dal cuore e che ella ha il buon senso di non sciupare con forzature o pressioni esterne, d'origine intellettualistica o culturale. Come già avvertimmo nella precedente raccolta *Il sogno si spegne prima di sera*, questa poesia è tutta affidata al canto, che scorre armoniosamente nel fluire dolce delle immagini, sostenute da una scansione suggestiva del verso e da un'incastonatura attenta e appropriata delle parole. La sicura proprietà linguistica della C. si incaglia però, alle volte, in una nomenclatura troppo usata e in definizioni persino facili, come *rondine smarrita, pallide vele*, ecc., che, anzichè semplificare la restituzione poetica, ne rendono il significato troppo comune e povero. Casi rari, ma abbiamo voluto ugualmente indicarli per mettere sull'avviso l'Autrice e, allo stesso tempo, mettere ancor più in risalto, per contrasto, la felicità di certe immagini, fra cui scegliamo: « *Dolce il risveglio se il mattino schiude — il cuore alla certezza del ritorno — e canta con le tue calde parole* ». (« *Dal naufragio del buio* »); « *Sommessa la tua voce — schiude a pause celesti — la sera che ci avvolge — Il cielo s'apre al gioco — delle rondini viola — e i balconi — sorridono alla festa dei gerani* » (« *Serale* »); « *Come campana antica la mia anima — di vetro* »; « *Ci separa — il deserto spietato delle ore* ».

L'armoniosa scorrevolezza di questa poesia, tutta ritmi, cadenze che si articolano melodicamente, è il risultato più sensibile di una spontaneità d'ispirazione che trova nelle ragioni del sentimento i suoi motivi essenziali. Gli affetti, i ricordi, i desideri, i sogni, le più sensibili e segrete condizioni dell'anima vengono restituiti poeticamente, dopo l'illuminazione interiore, con dolce semplicità e limpida chiarezza in cui trama un soffio di malinconia. La situazione sentimentale della Cecchini, trova, infine, la sua espressione più ferma e compiuta in una sofferta coscienza della presenza di Dio: « *La tua ombra, Signore, — m'incalza in labirinti di macerie* ». (« *Più non chiedo* »).

ENOTRIO MASTROLONARDO

A. T. W. SIMEONS, *La maschera del leone*, Milano, Garzanti.

A. T. W. Simeons è nato nel 1900 a Londra. Medico e studioso appassionato, ha trascorso 20 anni in India, ove ebbe l'incarico di provvedere ad organizzare modernamente un modello per i servizi sanitari nei vari Stati dell'India. Fondò a Shenda Park un ospedale-fattoria per i lebbrosi, dotato di villaggio e scuole, e si prodigò nella cura della spaventosa malattia. Attualmente vive a Roma, consulente nell'Ospedale Internazionale.

Dalle esperienze tratte da questa sua preziosissima opera è scaturito « La maschera del leone »: pietosa, tremenda vicenda del sarto Govind, che contrae il terribile morbo, e, rigettato dal mondo che per tanti anni lo aveva onorato, si unisce alla « schifosa banda » dei lebbrosi per vivere la loro vita di vagabondaggio e di miseria. Un'India ignorata affiora dalle pagine del volume di Simeons, descritta con splendida evidenza: l'India dei reietti, e la loro commovente solidarietà nella sventura, e lo spettro della solitudine, e la lotta, angosciosa, per sopravvivere. La figura di Govind che porta sulle spalle Bapu, il capo che non ha più nè mani nè piedi, è stupendamente stagliata. Così come non mancano pagine tracciate con mano maestra: lo scoppio improvviso della peste, e la fuga di Govind e Seeta e il loro vagabondare felice fino allo schianto dell'abbandono — dimenticare per un istante la condanna della lebbra...

Simeons è un sottile, finissimo conoscitore dell'animo indiano: e non v'è forse occasione come questa in cui allo sprito sia unicamente affidata la fede nella resurrezione alla vita. Così Govind può lasciarsi trascinare in abissi che pur hanno per lui altro valore di quello che può apparire alla nostra mentalità: ma solo nel disperato desiderio del ritorno alla famiglia da tanti anni lontana sorgerà l'ora della felicità ritrovata.

GIOVANNI VISENTIN

BORTOLO PENTO, *Storia della Letteratura Italiana*, Modena, Bèrben.

Bortolo Pento non è solo un poeta, ma anche un appassionato insegnante.

Ha preparato ora una succinta storia della letteratura (2 volumetti: I, *dalle origini al Seicento*; II, *Dal 700 ai giorni nostri*) che possono essere utili agli studenti per un riepilogo del programma di letteratura.

Librettini, per comodità degli studenti, a schede mobili: brevetto *Remsi*. Un lavoro originale.

Giudizi e inquadrature intelligenti. Un'eccellente sostituzione agli « appunti » (che troppe volte sono confusi e insufficienti).

C. M.

I giardini alpini

Continuazione dalla pag. 2.

Ci siamo perciò messi fuori del *limo atmosferico*, là dove si arresta anche la vegetazione del faggio, qui, a 2280 metri sul mare, per ragioni non molto diverse da quelle che hanno spinto i nostri astronomi a porsi a queste stesse altitudini, cioè a studiare ed a registrare fatti e valori fuori del « limo » e sotto un più tenue filtro d'aria, quale si ha a queste altitudini.

Stelle e fiori troveranno dunque a Campo Imperatore gente innamorata e curiosa, che vorrà saperne di loro quanto più è possibile, con indagini rassomiglianti.

Nella prima pietra, che poniamo oggi del laboratorio per lo studio delle vegetazioni di altitudine e dei pascoli, abbiamo incluso la preghiera che Iddio benedica agli sforzi che faremo noi ed a quelli che farà chi verrà dopo di noi, perchè siano schiariti alcuni tra i più affascinanti interrogativi sul vivo.

Alzo il calice alla fortuna dei Vostri e nostri studi e, più ancora, alla fortuna delle ricerche, che, dalla nostra collaborazione, prenderanno spinta e vigore, nella salda speranza che questo nostro conoscerci e collaborare, in un campo che tutti fortemente appassiona, contribuisca anche, in qualche modo, ad allontanare lo spettro minaccioso di una nuova e più assurda carneficina e che un abbraccio tra i popoli tutti possa, attraverso gli studi e le ricerche, venire facilitato ».

In questa atmosfera di singolare cameratismo scientifico tra biologi ed astronomi, alleanza così promettente per gli studi avvenire fu inaugurato a Campo Imperatore il giardino Alpino, che cinge tutt'intorno l'Osservatorio Astronomico d'alta Montagna d'Italia, a 2280 metri sul mare, presso l'Aquila.

Vincenzo Rivera

Luci ed ombre delle scuole nuove

Continuazione dalla pag. 2.

Indulge, ma reagisce anche. Il problema, per lui ben chiaro, è proprio quello classico della funzione del maestro. E' questa funzione, che la pedagogia autoritaria, per eccesso di difesa, ha finito con lo svuotare di efficacia. Ma altro è constatare certo fallimento di quella pedagogia, altro rinunciare alla funzione stessa. Onde, a parere del De Bartolomeis, che si può, senza scrupoli, sottoscrivere, la necessità di mediare socialmente quella funzione. Il Maestro non sarà più, o soltanto, il *magister*, il sopracciò, il *primus inter pares*, e via dicendo, ma il pianificatore sociale della scuola, il suo concetto occulto, ma vivente, energicamente, in ogni sua parte e momento.

Questa rivalutazione della funzione classica del magistero *è* estremamente illuminante. E' alla sua luce, appunto, che i vari metodi della scuola attiva possono essere ridotti a una unità profonda, che non sia soltanto simbolica. Questi metodi, comunque specificati, hanno un comune aspetto: la pianificazione didattica, come intervento dello stesso maestro. Si oppongono, dal più al meno, alla tradizionale pianificazione politica o legale, provenga essa da tradizioni corporative, o da coazioni di enti pubblici, o da disciplina di società ecclesiastiche o filosofiche. Si potrebbe, quasi dire, senza paradosso, che la pedagogia moderna, sotto specie di rivendicazioni della libertà del fanciullo, non ha perseguito altro che quella, più essenziale e determinante, del maestro.

Questa liberazione, — e qui sta il punto —, non va intesa in senso psicologico e passionale. Il maestro si toglierà di dosso l'ispettore, il consigliere comunale, il pastore, il *pater* o la *mater familias*, ma troverà il suo limite oggettivo dinanzi a sè nelle esigenze migliori dello scolaro, nelle sue peculiari forme d'intelligenza e di sviluppo, tanto fisico che morale, o, più propriamente e altamente, spirituale.

Sotto questo profilo, o m'inganno?, il valente giovane, che è il De Bartolomeis, pare abbia esaminato, illustrato, corretto il vasto complesso di motivi offerto da mezzo secolo di « scuola attiva », e ha fatto bene.

Non ha, forse, raggiunto, anche così, quel vertice metafisico, che egli stesso riconosce necessario, più volte, a una autentica filosofia dell'educazione. Ma è già una bella cosa, che, conforme alla nostra migliore tradizione italiana, egli abbia opposta la sua esigenza al vaniloquio tecnicistico di tanti ingenui ammiratori e propagandisti dei motivi più esterni e più secondari dell'attivismo didattico. E ha scelto, nel farlo, certe vie, che, in sede più propria, gli consentiranno, con tutta probabilità, assai bei frutti.

Pompeo Falcone

● Le opere del « Premio Graziano » esposte nella Galleria del Naviglio a Milano (il Premio e la mostra sono stati organizzati da Carlo Cardazzo) emigreranno al completo verso il Venezuela, dove il fondatore del Premio — Graziano Gasperini — provvederà a una esposizione a Caracas.

Direttore responsabile PIETRO BARBIERI

TIP. ED. ITALIA - ROMA - Via del Corso 20-21

Registrazione n. 899 Tribunale di Roma

PREZZO DI UNA COPIA LIRE CINQUANTA

SUPPLEMENTO DI "IDEA"
diretto da PIETRO BARBIERI

DIREZIONE, REDAZIONE, AMMINISTRAZIONE
ROMA - Via Antonio Pollaiolo, 5 - Telefono 879-270

I manoscritti, anche se non pubblicati, non si restituiscono

IDEA

SETTIMANALE DI CULTURA

ANNO VI - N. 9 - ROMA, 28 FEBBRAIO 1954

ABBONAMENTO ANNUO L. 2000
ESTERO E NUMERI ARRETRATI IL DOPPIO
CONTO CORRENTE POSTALE 1/2160

Spedizione in abbonamento postale Gruppo terzo

LE PIETRE ANGOLARI

La filosofia del diritto, alla quale il prof. Di Carlo dedica i suoi studi, non è una disciplina facilmente ammessa tra le scienze giuridiche. La scuola positiva ha abituato le menti a prescindere da qualsiasi speculazione, che cerchi le ragioni intrinseche del diritto e le norme fondamentali alle quali deve conformarsi ogni ordinamento giuridico, per essere un vero diritto e non un arbitrio da parte di chi regge lo Stato.

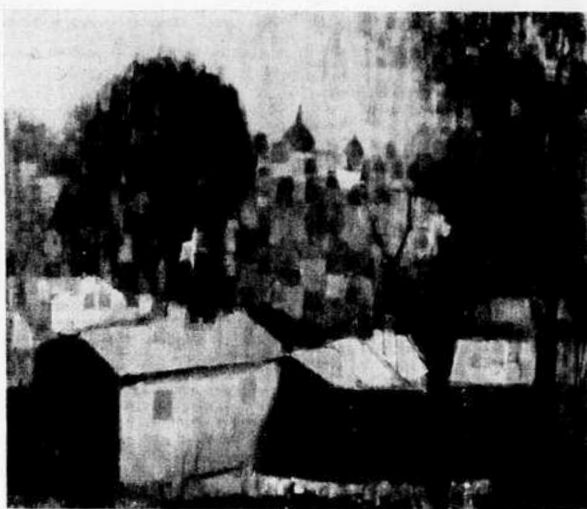
Secondo il positivismo, in tutte le sue sfumature, come lo Stato si giustifica da se stesso, per il fatto della sua esistenza, così il diritto tutto quanto trova la sua giustificazione nell'atto della volontà imperante che lo pone e lo impone ai consociati. Questa tesi è stata sempre contestata dai cultori di filosofia, i quali hanno osservato che, come la mente umana non si appaga del dato fenomenico nello studio della realtà, ma ne ricerca le cause e le ragioni supreme, così anche nel diritto, parte della realtà, non si appaga nel rilievo dei fatti o delle norme nel loro coordinamento e interpretazione, ma cerca di unificarlo in un concetto superiore, dal quale possa dedurre un criterio valutativo.

L'osservazione coglie il nodo della questione e la risolve in favore della piena legittimità di una scienza della filosofia del diritto. Questa, come spiega il Di Carlo nell'introduzione al suo volume, non solo ha un oggeto proprio, le ragioni somme del diritto, ma si distingue da tutte le altre discipline morali e giuridiche per alcuni suoi inconfondibili caratteri. Sebbene sia una parte dell'etica, da questa si distingue a causa dell'alterità del rapporto giuridico e l'uguaglianza su cui esso si fonda. La giusta è essenzialmente *ad alterum* e *ad aequalitatem*. E si distingue ancora, con una sua propria ragione di essere, dalla teoria generale del diritte, determinata con un processo di astrazione dagli ordinamenti positivi, dalla teoria generale dello stato, dalla ricerca sociologica e da tanti altri tentativi di sistemazione del diritto, i quali prescindono, diciamo così, da una metafisica, e disdegnano ogni principio metafisico. La scienza del diritto positivo si è resa indubbiamente benemerita riguardo ad una migliore chiarificazione di molti concetti e a una più organica impostazione metodica nello studio di molti istituti, ma essa non dice a quale criterio deve conformarsi la norma positiva, perchè possa essere un vero diritto.

Questo criterio, espresso nel giudizio comune degli uomini i quali sogliono distinguere tra legge giusta e ingiusta, viene determinato dalla filosofia del diritto, e consiste, secondo il Prof. Di Carlo, nel diritto naturale, complesso di norme che esistono indipendentemente dall'espressione positiva della volontà dello Stato e alle quali lo Stato deve adeguare il proprio diritto. La scuola del diritto naturale, che dominò incontrastata fino al sorgere del moderno positivismo giuridico, sembrò eclissarsi sotto i colpi dello storicismo e del sociologismo, ma ora risorge, perchè portatrice di un'idea immortale, quale è quella della giustizia, sul cui blocco granitico, come si esprimeva il Carnelutti, deve essere inciso il diritto. Il Prof. Di Carlo ne è un sostenitore deciso, che senza tergiversazioni ne accoglie il concetto tradizionale e lo pone a fondamento della sua sistemazione filosofica. Egli è in buona compagnia, perchè, particolarmente nel campo internazionale, i giuristi vi fanno ritorno, edotti dagli eventi bellici le cui enormità non potrebbero essere valutate, se non esistesse un diritto superiore a quello dello Stato, una giustizia le norme della quale siano ferme e immobili a tutela della persona umana.

Ed è per questo che il prof. Di Carlo chiude il suo libro con un inno alla giustizia, la cui restaurazione, come principio primo della convivenza umana, è necessaria. Diceva il Rosmini, rendersi in certi tempi indispensabile ritornare ai semplicissimi principi e rimetterli a pietre angolari dell'edificio della umana società. Uno di questi semplicissimi principi, conclude il Di Carlo a sua volta, è la giustizia, vera legge di vita sociale, che, se non è tutto l'ordine morale, se non è l'amore, è fondamento base di questa superiore vita.

Antonio Messineo

E. DI CARLO, *Filosofia del Diritto*, Palermo, Palumbo.

Fernando Troso - Paesaggio

SIMULACRI E REALTÀ

IL PATRONO DEI FOTOGRAFI

Spigolando in un diario di un famoso romanziere straniero trovo questa nota: «I giovani americani mettono alla parete della camera da letto le fotografie delle pin-up-girls, ed io penso che il patrono dei fotografi dovrebbe essere Tantalo». Perchè concedere solo ai giovani americani questo vanto? Attori e attrici del cinematografo, abbelliscono le pareti delle camere da letto di giovani e ragazze, che se li trovano nelle pose irresistibili al chiuder degli occhi e all'aprirli. Messaggeri del sonno alla sera, e angeli del risveglio al mattino, accompagnano i giovani e le giovani nel regno dei sogni ad occhi chiusi ed a occhi aperti. Che cosa sarà la vita sostenuta da immagini così suggestive, ciascuna delle quali ha un messaggio di virtù da mormorare?

Un tempo pendeva dalle pareti intime un Crocifisso o l'immagine di un santo. Uno sguardo a quella effigie toglieva le spine dal cuore, purificava i propositi, infondeva coraggio, rassegnazione, letizia. Ma lo scadimento del costume cristiano ha scacciato il Crocifisso e ha messo al suo posto Bob, e dove pendeva un quadro di Maria, ha attaccato un'artistica riproduzione di Rita. Se per avventura dovesse entrare in quelle camere la morte, uno sguardo a quelle fiorite fattezze, darebbe alla disperazione dell'ultima ora il più cocente spasimo. Rimarrebbero i Bob e le Rite a sorridere di quello stupido sorriso, anche tra gli strazi di una madre. Sorriderebbero forse ancora più sguaiatamente come di un'ultima beffa.

Che cosa sa dirci uno scienziato della Virtù?

A giudicare da qualche giudizio che nel passato cadde dalla penna orgogliosa, di qualcuno degli scienziati più popolari, ci sarebbe da attendersi una piccola contorta, balorda ironia su qualcosa che sta al centro di cerchio concentrico formato dal pregiudizio, dallo oscurantismo e da qualche glandola analfabeta. Può non coincidere con quel cerchio la virtù?

Per fortuna oggi gli scienziati son diventati più guardinghi, più prudenti, più onesti. Uno di essi e tra i più meritatamente celebri del mondo Luigi De Broglie, premio Nobel. Ecco alcune sue riflessioni: «La virtù può prendere molte forme, ed avere molti volti; ci sono virtù radiose che impongono l'ammirazione, e ci sono virtù modeste ed oscure che si dissimulano sotto l'apparenza discreta della devozione e dell'abnegazione. Rinunzia, coraggio nelle prove della vita, sacrificio del proprio tempo e delle proprie forze per soccorrere gli sventurati, tutti questi fiori preziosi dello spirito di carità sembra che si dischiudano più frequentemente nel cuore aperto degli umili e dei semplici. Niente è più commovente e forse più rivelatore, quanto il veder sorgere nelle anime più ingenue, imperioso il sentimento del dovere... Per esprimere con forza come sia frequente veder uomini e donne di condizioni e di istruzioni modeste mostrare bei sentimenti o compiere azioni meritorie, si sarebbe tentati di ripetere la frase mistica della Scrittura, che a Tolstoi piaceva citare: E' stato rivelato ai semplici e agli umili ciò che è stato nascosto ai potenti e ai sapienti».

Il De Broglie ha chiamato con nome cristiano, il solo meno ambiguo, ciò che laica impostura suole denominare altruismo, filantropia: voci codeste e le altre analoghe, che non sai se offendono più l'orecchio o il cuore. Ha parlato di carità, lui: parola di suono puro che non inganna il cuore. E nel pronunziare questa parola, il creatore della Fisica dei quanta, aveva dinanzi a sè l'immensa catastrofe che l'uomo paventa ora che i fisici, esplorando le profondità della materia, si sono impadroniti delle enormi riserve di energia che dormono in quella. Che facciamo noi di queste forze? Ecco la domanda angosciosa. Dipende dalla nostra volontà che queste forze inaudite siano impiegate a servizio del Male o a quello del Bene. Il dramma del nostro tempo è proprio in questa scelta. Ma quale epilogo può avere la lotta, se la moralità degli uomini non è cresciuta in proporzione della loro scienza e della loro potenza?

Assistiamo spesso al rianoramento di virtù cosidette civili, che gonfiano, esaltano, in quell'epopea del ridicolo, di cui andiamo componendo la strofe. C'è una sola virtù per la quale non ci son corone: la carità. C'è anzi chi vuol convincere che a questa virtù s'addice un serto sì, ma un serto d'irrisione. Che ha da farsene il mondo di questi piccoli moti nascosti? Che ha da farsene il fiume di letto maestoso dell'acqua che mormora nei piccoli ruscelli? Più saggio degli uomini, il fiume apre le sue rive a tutti i ruscelli che a lui si avvicinano e li accoglie e li trascina con sè nel suo corso verso la stessa meta, non ignorando quale sarebbe la sua sorte se rifiutasse le acque che soltanto la purezza distingue da quelle che corrono tra le sue rive.

Varius

SOMMARIO

AZORIN OTTANTENNE

Intervistato recentemente in occasione del suo 80° anno, Azorin ha dichiarato di essere diventato un grande frequentatore delle sale cinematografiche di terza categoria, anzitutto perchè non costano troppo e poi perchè vi rimbalzano i *films* arrivati alla vera popolarità. Ha evitato di aggiungere, il vecchio scrittore, che nei cinema della periferia non si proiettano mai scene di attualità ed eventi del giorno.

Benchè, come Pio Baroja od il dottor Marañon, Azorin sia colmato di onori dalla stampa ufficiale, e sotto il suo patronato si pongano congressi letterari e sulla sua opera si stampino omaggi individuli e collettivi, Azorin fa figura di un uomo di un'altra età. Nella stessa intervista, dichiarò di non avere grande stima delle astruserie della letteratura giovanile, ma si sentiva che la categoria dell'astruseria abbracciava, insieme con le lettere, altresì il costume, l'idolegia, gli entusiasmi ufficiali di un'età in cui i suoi migliori amici sono diventati i fantasmi dello schermo. Se infatti dovesse iniziare oggi la sua carriera di scrittore, Azorin, come Baroja o Marañon, dovrebbe cercare altri temi di indagini o di meditazione. Baroja ottantaduenne, conserva un'autentica popolarità, interviene alle tornate dell'Accademia spagnola di cui è membro, ha pubblicato di recente numerosi volumi di memorie autobiografiche: malgrado il suo radicale anticlericalismo e le sue giovanili simpatie per l'anarchia ostensibili nella trilogia romanzata di la *Dama errante*, *La ciudad de la niebla*, *Aurora roja*: coincide coll'ideologia di oggi almeno in un certo numero di negazioni; nella sua miscredenza verso la democrazia, che lo confinò in uno sdegnoso isolamento morale durante la repubblica del '31 e nella sua furibonda simpatia per la causa germanica nella ultima guerra. Coincide altresì per certa sua adorazione dell'energia combattiva dello spirito di avventura alla Nietzsche e alla Stendhal, ostensibile nei suoi romanzi e nella sua celebre commedia *Pradox rey*.

In quanto al «doctor» come popolarmente è chiamato Marañon molte concause concorrevano alla amministia del suo passato repubblicano non solo, ma alla sua elevazione a personaggio ormai ufficiale; l'affabilità del suo temperamento, la mancanza di decise ostilità, la vasta reputazione professionale e scientifica, forse i prestigi fisici che fecero di lui, da giovane, uno dei più bei campioni della razza iberica, forse anche la opulenza a cui fin da giovane è pervenuto.

El Doctor fa figura all'estero di troppo gran personaggio come endocrinologo e come storico eccellente. Ha una rete di amici così vasta sparpagliata fra Parigi, il Brasile, il mondo ispano-americano, socio di troppe accademie forestiere perchè il Movimento si adoperasse a farne una delle figure di prua dell'emigrazione. Oggi Marañon ha riaperto i battenti della sua clinica di patologia medica, la quale produce ogni anno molte centinaia di migliaia di pesetas, percorre i due emisferi, in transatlantico per alternare conferenze di storia con conferenze di medicina.

Gran Historiador del alma española è stato definito Azorin da Gregorio Marañon. E veramente non è mancato *pathos* nè grande amore misti a lunga fatica. Seppure dissimulati sotto una maschera di apparente freddezza, nell'infaticata esplorazione, attestati dagli svariati volumi dei *Valores literarios*, che Azorin ha fatto di uomini, di opere, di valori. S'intende, che da uomo della «generazione del '98», ha subordinato regolarmente l'estetica all'etica, che la sua tavola di valori, che è quella dell'antichità e della spregiudicata sincerità, lo ha indotto assai spesso a sacrificare valori quanto meno esistenti — un paradigma immaginario; si che dove si tende a separare indefinitamente, al rovescio di quanto insegna Spinoza, l'ordine del reale da quello del possibile, si naviga troppo spesso nell'utopia. Domandarsi se la Spagna avrebbe potuto essere diversa da quella che è stata, immaginare che in cambio della Spagna imperiale del '500, avrebbe potuto costituirsene un'altra, dedita piuttosto alla buona amministrazione che a guerre rovinose e ad imprese abbraccianti i due continenti; impegnarsi, come lui ha fatto, a fare di Cervantes un solitario incompreso in mezzo a una società più attenta al suono delle parole che all'entità delle cose dette, sabotare in sordina la pompa artigiana del '600, e la pompa romantica del primo '800 — si veda il suo volume *Rivas y Larra* ispirato a una sotterranea polemica contro le ballate romantiche del duca de Rivas e ad una sviscerata professione di fede nel nome di quell'osservatore disincantato del costume e delle lettere che fu Larra —; deprimere Juan Valera e non lesinare neppure attacchi alla geniale fatica di Menendez y Pelayo, ha potuto essere esplicita rivelazione di tendenziosità. Ma quella generazione aveva la tendenziosità come caratteristica dominante e dalla tendenziosità è inseparabile la sua efficacia nel male come nel bene.

Grande e instancabile viaggiatore, Azorin ha perlustrato in ogni direzione il suo paese, come ha dato fondo al repertorio delle sue idee. Ha applicato l'orecchio contro la terra per percepire i più remoti brusii del passato come per raccogliere le incerte vibrazioni del presente. Da Azorin si può estrarre una intera biografia sentimentale ed un'intera storia letteraria. Ma la stella polare di questi viaggi non è stata — e come potrebbe esserlo trattandosi di uno scrittore spagnolo di quella generazione quanto altra mai contratta in un'attenzione drammatica ed in una spasmodica auscultazione dell'avvenire? — lo estetismo impressionistico o la dilettosità erudita. E' stata — e di qui la fascinazione, il proselitismo di questa opera in verità non suscettibile di comunicarsi oltre i confini peninsulari — l'ansia, un'ansia paragonabile a quella dell'*Idearium* di Gavinet di tracciare un inventario delle risorse ideali e delle idee-forza, capaci di rinsanguare un organismo anemizzato e dissanguato. Pertanto un ritmo permanente di attrazione e repulsione si percepisce nel corso dei suoi 40 e più volumi... Attrazione verso una Spagna dalla forza genuina plastica innovatrice, quella del primo rinascimento dell'espansione castigliana e la convivenza delle tre civiltà sullo stesso suolo — e quella aulica, baroccamente pomposa, sterilmente uniformatrice e conformatrice dell'epoca dei sovrani austriaci. Si intende che in una prospettiva storica, viene sacrificato decisamente il tabernacolo delle meraviglie, lo stupendo reliquario del *siglo de oro*.

Nonostante onori e corone ufficiali, egli appartiene a quella generazione del '98 che sortì una complessiva vocazione critica e che considerò sprofondata e inabissata la nave, carica di stendardi e di orifiamme, dell'ispanità. Quella generazione che egli impersona forse più di ogni altro, perfino nella mancanza o nella debolezza dell'estro creativo — l'Azorin narratore è insignificante di fronte all'Azorin viaggiatore e moralista — credette di redigere un verbale di patologico equilibrio, un'anamnesi. E sollevò delle istanze critiche contro cui nessuno regime ha finora saputo apprestare rimedi efficaci. Secondo Azorin, l'idea della morte eterna è scolpita nei villaggi castigliani; «Il nostro suolo disertato per mancanza di cultura è povero, il popolo mangia appena, si vive in un'ansietà permanente; si vede come in tale angoscia vanno sparendo a uno ad uno gli esseri amati; si pensa ad un domani doloroso come oggi e come ieri. E tutti questi dolori, aneliti, sospiri, singhiozzi, gesti di rassegnazione vanno formando nei foschi villaggi senz'acqua nè alberi nè facile accesso, un ambiente di prostazione di fatica congenita di rinunzia ereditaira della vita forte battagliera e feconda. Libri come la *Voluntad*, *Antonio Azorin*, *Piensando en España* sono degli accordi accorati inventati di tristezza, tanto più toccanti quanto più fine e parsimonioso è il commentario, quanto più scabra è la documentazione. In Azorin è canonico il ritornello della magrezza febbrile e macilenta della Spagna paragonata all'adiposa prosperità francese, lo squallore degli altipiani di Castiglia confrontati con i verzieri irrigui e i vigneti di oltre Pirenei. Così egli ha gettato i germi di una storiografia spagnola agli antipodi di quella oggi dominante.

Incontestabilmente, Azorin è un fenomeno spagnolo *durch und durch*. E forse, per chi non è del paese, la sua reputazione di grande *historiador del alma española* resta indecifrabile. E' un'opera, che, per essere universale, dovrebbe apparire meno legata alle circostanze da cui è scaturita. *Letturas españolas*, *Blanco en azul*; *Visión de España*, *Rivas y Larra*, *Españoles en Paris*, la serie dei *Pueblos*, difficilmente oltrepassano la divagazione occasionale, ed altresì, la dimensione dell'elzeviro. Il suo temperamento è quello di un illuminista passato alla scuola di Nietzsche; e dell'illuminismo conserva una certa secchezza pedagogica ed il soffocamento sul nascere dell'abbandono patetico. Nel vasto repertorio di giudizi pronunziati su poeti e su situazioni patrie (si vedano sopratutto *Modernos y antiguos*, *Rivas y Larra*, *Lecturas españolas*), trabocca una deliberata ostilità a quanto è leggendario; entusiastico, barocco, romantico, asburgico — controriformato. E ad un tempo a tutto quanto è pomposo patetico impreciso. Veder chiaro, affondare i bisturi nei tendini e nei muscoli ,non lasciarsi cullare da cadenze melodrammatiche poco sincere, sfrondare sfrascare disboscare lo spirito spagnolo; disintonacarlo dalle incrostazioni del secolo d'oro e della

Continua a pag. 5.

Lorenzo Giusso

ARTHUR RIMBAUD

(1853-1891)

Gli abitanti di Charleville ebbero la disavventura di offrirsi involontariamente all'occhio spietato di un giovane che sulle loro digestioni sonnolente, sulla loro decadenza fisica e morale butta un vetriolo, fabbricato con una chimica in cui le valenze sono quelle della armonia perfetta, e gli elementi sono costituiti dai realismi, dal ritmo e dalla emozione.

Il giovane, un poeta, odia i borghesi di Charleville, non si rassegna a vivere tra loro, e se ne vendica mettendoli in un catalogo nel quale le voci sono su per giù queste: ribaldi, ipocriti, codardi, furbi, volgari, deficienti. E poichè gli strali che trae dalla fucina degli altri non bastano alla sua ira, si rifugia in biblioteca municipale e si dà alle letture come ad un'orgia. Così i suoi sogni sociali, geografici, metafisici ricevono un alimento perverso. L'immaginazione e l'intelligenza avide di scandalo vengono offerte da lui a Rousseau ed a Helvetius, i quali danno fantastici argini al torrente limaccioso in cui galleggiano trattati di alchimia, libri di cabala, racconti orientali, ecc.

A queste evasioni sognanti seguono i tentativi di fughe reali.

Parte da Charleville, convinto che il denaro ricavato dalla vendita del proprio orologio gli basti per raggiungere i confini della terra; ma deve accorgersi che è appena sufficiente a comprare un biglietto ferroviario che non gli consentirà di spingersi oltre Strasburgo. Qui, fidando molto incautamente nella solidarietà che unisce gli artisti, va a chiedere ospitalità al caricaturista Armando Gill, che naturalmente, gliela rifiuta, gli consiglia di ritornare a Charleville e si dà il buon gusto di pagare il consiglio con dieci lire.

A Strasburgo così il ribelle si trova senza orologio, senza la povera giovanetta che era fuggita con lui prima, ed era fuggita da lui, con dieci lire e un atto di scortese ripulsa venutogli non da un borghese, ma da un artista.

Cura di che, per respingere con Gill il suo sermone. Mutatosi da viaggiatore in vagabondo tenta di giungere a Parigi. Ma qui la fame si dissocia dalla speranza, questa si tramuta in disperazione, la quale per comica vendetta lo riconduce proprio al luogo da cui per disperazione era fuggito.

Che gli resta ormai se non darsi a scandalizzare più diabolicamente i borghesi di Charleville? Capelli che cadono femminilmente sulla nuca, una pipa sempre in bocca, ma col fornello rovesciato, motti osceni, grosso anticlericalismo e grottesco sentimentalismo che per qualche giorno lo pongono sul pinnacolo del ridicolo, per le perverse arti di quella figlia dell'industriale, che lo respinge con una specie di farsa montata per umiliarlo di più.

Che gli resta se non predicare la rivoluzione? E rivoluzione predica scegliendo per le sue parate oratorie i luoghi ove si sia chi gli possa offrire da bere.

Una lettera di questo tempo (siamo nel maggio 1871) svela in un solo periodo il suo metodo di conquista: «Mi faccio cinicamente mantenere dagli altri. Vado a scovare vecchi imbecilli del collegio; tutto ciò che posso inventare di stupido, di sporco, di perverso in parole e in atti io lo offro loro che mi pagano in birra e in ragazze».

La vena oratoria non estingue quella poetica, perchè proprio in questo tempo nascono poemi come *Oraison du Soir*, *Accroupissements*, *Pauvres à l'Eglise*, *Premières Communions*, *Paris se repeuple*, *Mains de Jeanne-Marie*. La virulenza di questi versi diventa realismo caricaturale, invettiva, eruzione, assalto forsennato alle credenze religiose. Tutte le brutture sono accumulate con la sola ansia che qualcuna vada perduta. Assapora le parole che umettano l'aria viziata di oscenità, di rivolta, di rancore.

Un poeta, un grande poeta che disonora la sua poesia, quando per lo stordimento del suo rancore anticlericale, incolla su versi cristallini ciò che è eco cattiva delle più piatte pagine di Michelet: e la musica blu dell'allodola che gli canta dentro si muta in vinoso rauco grido comiziante. Tale il Rimbaud.

La brutalità gioiosa ed insolente verso le giovanette, sappiamo quale torbida origine possa avere. Sappiamo parimenti chi gli ha fornito i suoi schemi anticlericali ed anticristiani: Lucrezio, Hugo, Michelet, Proudhon. Il culto del socialismo materialista gli è infuso dall'amico Inzambard, giovane professore che ama anche la poesia.

Ma da che cosa è nato quest'istinto di rivolta che lo fa continuamente rimbalzare dall'oscenità all'invettiva e gli infonde un'energia feroce per liberarsi da un terrore da cui nascono ossessioni e bestemmie? Dalla solitudine morale, dall'incapacità di rappresentarsi un mondo ideale che abbia dimensioni diverse da quelle in cui vivono e s'immeschiniscono i borghesi di Charleville. Il vagabondo, il viaggiatore in cerca di qualche chilo di polvere d'oro, l'inquieto senza meta, in fondo, è torturato dall'infantile convinzione che il mondo è Charleville. Egli crede di denigrare ogni istituzione, e non si avvede che il suo odio è per la famiglia, per l'amicizia, per l'amore, per la religione di Charleville.

In un periodo storico in cui sono ancora vivi gli echi delle gigantesche opere del Cottolengo, di don Bosco, del curato d'Ars, Rimbaud non ha davanti agli occhi che quel frate Colotus che sonnecchia davanti al fuoco sopra «un pot de chambre». Solo Colotus esiste per lui, e perciò lo erige a tipo dell'ecclesiastico, come solo Charleville racchiude nelle sue cinquecento case il mondo tutto.

Un'architettura di fanciullo, dunque, che non può certamente accogliere i grandi sentimenti, le grandi passioni, le grandi speranze di un'anima che si è mutilata da sè stessa e si è fatta schiava del proprio minuscolo sbarramento.

Ma appunto perchè fanciullo, sincero; e sincero fino al punto da confessare che pasce gli imbecilli di quanto può inventare «de bête, e sale, de mauvais en actions et en paroles...». Preziosa confessione che invano cercheremo nelle parole di anticristiani feroci come Rimbaud, ma non come lui sinceri, se non finiscono d'assordarci con certi assiomi che dicono di attingere alle fonti più pure della cultura.

Ma la fonte è quella sola: quella indicata dal Rimbaud e in essa confluiscono i rigagnoli impuri indicati dal poeta all'amico.

Nazareno Padellaro

VERA STORIA

DELL'EDIZIONE ORIGINALE di «Une saison en enfer»

Nel 1873 la poesia del mondo ha un brivido: Arthur Rimbaud, un poeta diciannovenne, ha scritto Une saison en enfer.

«Rimbaud a jeté sur le papier en une langue ardente, nue, efficace, la confession désespérée d'un être sans amour et sans joie, dont les furieuses expériences ont échoué: détèstation de l'Europe, et de ses lois par le poète qui l'a assez vue, et qui rentre dans l'état de nature, dans la lumière brute. Un pareil testament interdit toute littérature»: A. Thibaudet.

L'anno prima lo vide Mallarmé che ci ha lasciato questo bel ritratto: «On eût dit un gamin de mauvais lieu, dégigandé, hirsute, avec, dans la rousseur campagnarde du visage, des yeux d'acier étoilé d'or, des yeux de nuit d'été et une bouche que la révolte, le sarcasme et une sensualité farouche gonflaient et tourmentaient. Ses mains violacées, énormes, ostensiblement oisives, faisaient peur».

Questo folgorante poema fu scritto, in gran parte, a Roche, dove Rimbaud arrivò l'11 aprile 1873. Un mese dopo scrive a Delahaye: «Je travaille pourtant assez régulièrement; je fais des petites histoires en prose, titre général: Livre Païen, ou Livre Nègre. C'est bête et innocent...». Il 24 maggio lascia Roche per raggiungere Verlaine a Bouillon. Nel pomeriggio decidono di ritornare in Inghilterra. Vanno ad Anversa per imbarcarsi. A Londra si fermeranno cinque settimane. (Indirizzo: 8, Great College Street, Camden Town, N. W.). Rimbaud mette al corrente Verlaine del suo lavoro.

Bruscamente — il 3 luglio — Verlaine lascia Londra e l'amico per tornare a Bruxelles. Il giorno stesso — en mer — scrive a Rimbaud: «Mon ami, Je ne sais si tu seras encore à Londres quand ceci t'arrivera. Je tiens pourtant à te dire que tu dois, au fond, comprendre, enfin, qu'il me fallait absolument partir, que cette vie violente et toute de scènes sans motif que ta fantasie ne pouvait m'aller foutre plus! Seulement, comme je t'aimais immensément (Honni soit qui mal y pense!) je tiens aussi à te confirmer que, si d'ici à trois jours, je ne suis pas avec ma femme, dans des conditions parfaites, je me brûle la gueule...». Rimbaud, che, fra l'altro, è rimasto a Londra senza un soldo, è disperato. Il 4 (non aveva ancora ricevuto la lettera en mer) scrive al fuggitivo supplicandolo di tornare: «Reviens, reviens, cher ami, seul ami, reviens. Je te jure que je serai bon (...). Voilà deux jours que je ne cesse de pleurer. Reviens...». Ha ricevuto la lettera di Verlaine del 3. Gli riscrive disperato (5 luglio): «...Avec moi seul tu peux être libre, et, puisque je te jure d'être très gentil à l'avenir, que je déplore toute ma part de torts, que j'ai enfin l'esprit net, que je t'aime bien, si tu ne veux pas revenir, ou que je te rejoigne, tu fais un crime...». Fra tanta corrispondenza equivoca, è consolante leggere la lettera che il 6 luglio la mamma di Rimbaud scrive al pericoloso amico di suo figlio: è una nobile lettera: «...Se tuer, quand on est accablé par le malheur, est une lâcheté; se tuer quand on a une sainte et tendre mère, qui donnerait sa vie pour vous, qui mourrait de votre mort... Il faut travailler beaucoup, donner un but à votre vie; vous aurez sans doute encore des jours mauvais; mais quelle que soit la méchanceté des hommes. Ne désespérez jamais de Dieu. Lui seul console et guérit, croyez moi».

Il 7 luglio Verlaine chiama telegraficamente Arturo. Il ben noto colpo di pistola (10 luglio: «J'ai cédé à un moment de folie et j'ai tiré sur lui»: dichiarazione al commissario di polizia). Il «tribunal correctionnel» di Bruxelles condanna Verlaine a due anni di prigione. Il 20 luglio Rimbaud (che rimase ferito leggermente al polso sinistro) torna a Roche. E si rimette subito (nel fragrante silenzio di un granaio) al suo lavoro: il «Libro Pagano», il «Libro Negro» è diventato Une Saison en enfer.

*Per chi ha scritto quest'opera eccezionale? Per lui stesso. Alla madre che gli chiede il senso d'*Une saison*, risponde: «J'ai voulu dire ce que ça dit littéralement et dans tous les sens». (Per se stesso; ma qualche linea di questo eccezionale poema sussulta nel ricordo del suo «compagnon d'enfer»).*

Il poema fu stampato, a spese dell'autore, a Bruxelles, dall'Alliance Typographique (M. J. Poot e C.), 27, rue aux Choux. Un volumetto in 16° (175 x 125); 54 pagine; 500 esemplari.

Il tipografo mandò al giovane poeta qualche copia come specimen *ma prima di far seguire il «collo» con l'intera edizione chiese d'esser pagato. Rimbaud non rispose, non pagò. Ecco il motivo per cui il «ballot» contenente le 500 copie d'*Une saison en enfer *rimase giacente nei magazzini Poot per molti anni.*

Un giorno — siamo nel 1901 — un avvocato bibliofilo, Léon Losseau, la scoprì per caso negli umidi magazzini della Casa Poot.

Questo eccezionale rinvenimento merita d'essere raccontato: anche per sfatare la leggenda, ancora viva (leggenda creata da Isabelle Rimbaud e da suo marito), che Rimbaud volle deliberatamente distruggere questa edizione princeps. *Leggenda che avvalorò anche Verlaine che nella ben nota prefazione ai suoi* Poètes maudits *scrisse: «*Une saison en enfer *parue à Bruxelles, chez Poot et Cie, sombra corps et bien dans un oubli monstrueux, l'auteur ne l'ayant pas lancée du tout. Il avait bien autre chose à faire».*

Un giorno l'avvocato Losseau cercava nel magazzino-deposito Poot delle vecchie collezioni de La Belgique judiciaire*: smuovendo casse e balle di carta, vecchi libri e vecchie riviste, s'imbattè per caso in un grosso pacco «sali, maculé, couvert de poussière». Il pacco era ormai in cattive condizioni: da uno sdruscio cascò fuori un volumetto. Losseau lo raccolse: era* Une saison en enfer. *Il furbo bibliografo comperò ad un prezzo da macero tutta l'intera edizione. (75 esemplari deteriorati dall'umidità del buio magazzino furono bruciati nella stufa della tipografia).*

Ma non fu che nel 1914 che l'avvocato Losseau rivelò la sua scoperta. E lo fece solennemente: una comunicazione (12 luglio) alla «Société des Bibliophiles Belges», a Mons.

Quando Berrichon, marito d'Isabelle Rimbaud, seppe di questa scoperta, non volle crederci. E protestò. Lui era «le seul détenteur de la verité». In una lettera al Figaro *(27 giugno 1914) parla con sdegno «des exemplaires soi-disant rétrouvés à Mons». E scrisse al Losseau protestando: ci doveva essere un errore: «En 1873 la famille de Rimbaud a vu, dans la chambre du poète, des exemplaires en assez grand nombre, empilés sur la table et répandus un peu partout. Elle a constaté ensuite la disparition de ces exemplaires coincidant avec un autodafé de papiers» (Ah, l'affetto, a volte, quanto può far sognare...).*

*Un giorno Berrichon s'incontrò con Losseau. E lo conduce da Louis Barthou, che possedeva nella sua ricca e preziosa biblioteca un esemplare d'*Une saison en enfer, *con una dedica di Rimbaud a Verlaine. Ma questo non è una prova a favore del cognato di Rimbaud; quella copia era una dei pochi volumetti che, come abbiamo visto, il tipografo mandò («comme spécimens») al poeta. Cinque di queste copie Rimbaud mandò, dedicate, a Verlaine, a Forain, a Richepin, a Delahaye, a Millot. Nell'estate del 1875 fu ospite d'una signora milanese (della quale conosciamo solo il suo indirizzo: piazza del Duomo, 2): a quest'ignota Rimbaud dedicò l'ultima delle poche copie originali della sua straordinaria* Saison.

Carlo Martini

NOVITA' LINGUISTICHE

Sino a qualche anno fa si lamentava, in Italia, la mancanza di un vocabolario etimologico aggiornato e ispirato a criteri diversi da quando l'indagine scientifica si confondeva troppo spesso coi voli della più audace fantasia, e latino e greco non erano che un primo, quasi ovvio passo nel cammino a ritroso della storia di una parola; quando, per lo meno, bisognava arrivare al sanscrito o, se no, al celtico o — secondo una satira che il Belli fece degli etimologisti in un sonetto del 1835 — all'ebraico, al siriaco o al caldeo. Sino al 1950 l'italiano di media cultura, e la stessa persona colta ma non specialista in materia, che avessero avuto bisogno di un'informazione etimologica, non potevano che disporre che dell'ormai decrepito Zambaldi (Città di Castello, 1889) e del meno vecchio, ma anche meno serio Pianigiani (Roma-Milano, 1907: con qualche aggiunta in una seconda ed. del 1926). Per gli specialisti si rendeva necessario ricorrere all'opera del Meyer-Lübke (*Romanisches Etymologisches Wörterbuch*, 3ª ed., Heidelberg 1935), la quale, a parte il fatto che è scritta in tedesco, non è un vocabolario etimologico strettamente italiano e non reca i risultati della più recente ricerca nel campo dell'etimologia.

Ma una tale lacuna pare che stia per essere presto colmata ad usura, se si considera che ben quattro dizionari etimologici sono usciti in Italia, fra il 1950 e il 1953.

Il *Dizionario Etimologico Italiano* di Battisti e Alessio (Firenze), noto ormai sotto la sigla DEI (quasi a indicare che dovrebbe essere il dizionario etimologico italiano per eccellenza), esce a dispense e dev'essere ancora terminato. E' senz'altro il più ampio, ed è accusato, non a torto, di accogliere vocaboli di lingue speciali non del tutto entrati nel vocabolario italiano (come gli ultimi coniati dalla scienza farmaceutica).

Del *Vocabolario etimologico italiano* di A. Prati ci siamo occupati su queste colonne nell'ultimo numero del 1951, giudicandolo, nel suo complesso, come opera seria e pregevole. Suoi meriti speciali sono la datazione (finchè possibile precisa) della nascita dei vocaboli e dei loro sviluppi di significato, e le minute e attente indicazioni bibliografiche. Ma il Vocabolario del Prati ha anche un grosso difetto, che la nostra recensione potè denunciare solo con molta cautela, perchè nelle opere di consultazione i difetti e i pregi appaiono per intero soltanto col tempo, cioè col lungo uso: si tratta dell'omissione di molti vocaboli, importanti sia come vocaboli sia come materia di indagine etimologica (la mancanza di spazio m'impedisce di addurre esempi, dal lungo elenco che, via via, mi sono venuto compilando).

Del *Prontuario etimologico della lingua italiana* di Bruno Migliorini e Aldo Duro (Paravia, Torino) è uscita ora, a distanza di tre anni dalla prima, una seconda edizione. Il nome di *prontuario* vuol già dare, da sè, il carattere e i propositi dell'opera, che mira a fornire succintamente ai non specialisti le conclusioni a cui sono giunti, per ciascuna voce, gli studi degli specialisti. Le voci sono esaminate una per una: le relazioni e le derivazioni, più o meno strette, sono indicate con semplici rimandi. Principio a cui gli Autori si sono proposti di non venir mai meno (per evitare gli errori della vecchia scienza etimologica) è quello di ricondurre le parole italiane di origine latina o greca non oltre il latino o il greco.

La seconda edizione aggiorna l'opera sui risultati delle ultime ricerche, con qualche centinaio di correzioni rispetto alla prima edizione. Le voci sono abbondanti, non sovrabbondanti. Talora, nonostante il carattere dichiarato di «prontuario», si desidererebbe qualche annotazione più copiosa: per es., riguardo ad *assai*, la cui storia annovera due significati (*abbastanza* e *molto*), il primo dei quali si fonda sull'etimo stesso, *ad satis*, mentre il secondo rappresenta uno sviluppo più libero.

•

E veniamo al *Dizionario etimologico italiano* di Dante Olivieri (Ceschina, Milano) fresco fresco di stampa. La sua prima novità è di essere «concordato coi dialetti, le lingue straniere e la topo-onomastica» (non era più spedito scrivere *toponomastica*?), cioè di fornire, fin dove sia possibile, i confronti coi nostri dialetti, con le principali lingue moderne e coi nostri nomi propri di luogo. La seconda novità è di riunire i vocaboli in famiglie secondo parentele anche molto lontane. E' un'opera di cui è difficile dare un giudizio sintetico e preciso. Ottimo è tutto ciò che si riferisce alla toponomastica, nella quale l'A. rivela la sua sicurezza di specialista, ottime, pure, certe analisi etimologiche su vocaboli la cui derivazione non è schietta e lineare: come quella che riguarda il mutamento di accento in *gratùito* e *fortùito* rispetto alla matrice latina *gratuitus* e *fortuitus*. Per analogia con *intùito*, spiega l'Olivieri (e anche con *circùito*, si potrebbe pensare). C'è però tanta parte che disorienta; ed è quella che, forse, più si propone di orientare: il raggruppamento dei vocaboli in famiglie. Tale raggruppamento giunge talvolta a eccessi che non possono certamente giovare alla chiarezza e alla facilità di consultazione dell'opera. Citiamo come esempio *mandare*, sotto cui devon essere cercati *mansueto*, *manifesto*, *manifattura*, benchè (e mi riferisco particolarmente a *manifattura*) la relazione fra *mandare* e *manus* sia data giustamente, soltanto come probabile. E pare strano, per contro, non trovare nessun accenno alla relazione, sia pure soltanto fonetica, fra *sporco* e *porco*; mentre è più opportuno, in un dizionario etimologico, far notare come *sporco*, nonostante abbia la sua matrice nel latino *spurcus* (con la *u* breve), debba il suono aperto della prima *o* proprio all'analogia con l'italiano *pòrco*.

L'indagine etimologica, poi, è spinta spesso un po' troppo lontano, più secondo il metodo del vecchio Zambaldi che secondo il metodo moderno, che esige prima di tutto semplicità e prudenza. E la storia del vocabolo ci si mostra, così, in una tal selva di intricati passaggi, che alla fine è lecito domandarsi se il Dizionario voglia essere veramente un dizionario etimologico *italiano* o non, piuttosto, un dizionario *comparato* di etimologia, per il quale l'italiano sia un punto di riferimento. E' senza dubbio un'opera di molto impegno.

Da ultimo dando come uno sguardo d'insieme ai quattro lessici di cui abbiamo parlato, vorremmo permetterci questa osservazione: che ciascuno di essi ha, più o meno, qualcosa da insegnare agli altri. La differenza stessa dei criteri seguiti ci consente di pensare che un criterio sicuro (come esiste, invece, in linea di massima per i vocabolari non specializzati) non sia ancora trovato, per un vocabolario etimologico di largo uso e insieme di non difficile consultazione. Ma l'esuberante fioritura di tali opere in questi ultimi tempi (quattro in quattr'anni!) ci induce, d'altronde, a sperare che quel criterio non tarderà a trovarsi.

Franco Fochi

SULLA FORMAZIONE PASCOLIANA

La critica pascoliana in questi ultimi anni ha studiato con molta attenzione la formazione giovanile del poeta e se è vero, come ha scritto il Baldini («Mormorazione su vecchi amori» in *Fine Ottocento*, Le Monnier, 1947) che il Pascoli è un poeta che noi veniamo perdendo a pezzi e a bocconi, che i contadini, i pupi, gli eroi «presto non avranno più aria da respirare» e che rimarranno, di quel mondo poetico, «qualche sospirata canzonetta vespertina... quei neri boschi fumiganti d'oro nel tramonto, quella ragazza che cuce l'abito di sposa, qualche quadretto dei campi» (pp. 217-218) è anche vero che questi ultimi motivi rimangono con una straordinaria e sconcertante forza di modernità. Dei tre grandi della seconda metà dell'Ottocento il Pascoli è forse il poeta che apre il maggior numero di vie e che consegna a noi la voce del crepuscolo e l'alba di un nuovo spirito poetico: Onofri, Campana, gli ermetici derivano non dal generico pulviscolo pascoliano ma da precise intuizioni di una realtà poetica che ha spezzato, forse definitivamente, l'oratoria ottocentesca e ha fatto ripiegare lo spirito sull'ascultazione del mistero e della coscienza dell'uomo. I poeti citati non derivano solo dal Pascoli ma in parte, mentre altri (Govoni per esempio) hanno desunto i motivi della penombra, del crepuscolarismo e della stanchezza. Già il Serra nel suo noto saggio, parlando del Pascoli scolaro del Carducci, e autore dei seguenti versi:

«Di ninfe albeggia in mezzo alla [ramaglia
or sì or no, che se il desio lo vinca
l'occhio alcuna ne attinge e il sol le [bacia»

scriveva che non sapeva dire se riuscisse più singolare la reminiscenza dantesca, la fattura o il tono e soggiungeva: «ma quante cose sarebbero state possibili all'ingegnosissimo scolaro di quegli anni!». E in verità leggendo le liriche della sua formazione letteraria si trovano quasi tutti i motivi del clima letterario della fine dell'Ottocento e influenze di Prati, Aleardi, Guerrini, Carducci, Marradi, Ferrari ecc. e il gusto di quel mondo moderatamente borghese e tale anche nei suoi impeti e nei suoi spiriti rivoluzionari: da quella letteraria arcadia il Pascoli è riuscito a crearsi una sua voce originale che, pur in mezzo alle ripetizioni, ha avuto la pretesa di tramandare un messaggio non solo umano ma anche artistico che non è certamente il più caduco di quelli a noi pervenuti. Recentemente Giorgio Petrocchi, conoscitore di quel mondo letterario per una sua felice antologia poetica (*Antologia della lirica italiana dell'Ottocento*, Roma, Colombo, 1947), studiava la formazione del Pascoli e concludeva che nei limiti della continua oscillazione tra un maestro e l'altro sta l'eterogeneità della sua formazione ma anche l'ampiezza delle sue ricerche di contenuti e di stile. Il Petrocchi si muoveva in una zona incerta, oscura e pericolosa, in cui tutte le ipotesi erano plausibili perchè tutte erano parzialmente verosimili e perchè solo eccezionalmente si possono definire con precisazione le influenze ricevute da uno spirito che ha in potenza una sconcertante originalità; la definizione, inoltre, riesce assai difficoltosa quando si tratta di un poeta che si muove nel clima da noi indicato.

Tanto più meritoria l'opera del Petrocchi della quale parleremo più diffusamente in altro luogo; più facile e ancorato a elementi più sicuri, invece, un breve saggio di Vittorio Zambon (*Filoni della poesia pascoliana*, Padova, Liviana) che trae lo spunto dalle *Poesie varie* pubblicate da Maria, per esaminare alcuni filoni della poesia pascoliana e soprattutto il *sentimento della famiglia*. Tale espressione non ci deve far storcere il viso e allontanare dal serio volumetto perchè se, come in parte è vero, l'espressione indica un complesso di contenuti, di motivi pratici i quali vivono solo in quanto trasformati in poesia è anche vero che lo Zambon vuole limitare le sue ricerche a un certo numero di liriche aventi particolari caratteri psicologici per studiare quali di esse si sono trasformate in poesia e quali no.

Lo Zambon, cioè, non è affetto da pascolismo; non c'è in lui la costante ammirazione di un certo numero di *fedeli* di alcune regioni (Lucchesia, Romagna) d'Italia, ma anche di altre (il pascolismo fu anche un costume psicologico e morale nei suoi caratteri deteriori come lo furono il fogazzarismo e il dannunzianesimo) bensì un sereno distacco che gli consente di osservare quel *sentimento* in quanto tradotto in arte o in fase di traduzione artistica. Il poeta è seguito nelle sue peregrinazioni giovanili da Matera (dove, come egli stesso scrisse, spezzò il primo pane della scienza e gustò «il primo dolcissimo pane del

Continua a pag. 4.

Antonio Piromalli

NAZIONALI

INTERNAZIONALI O UNIVERSALI?

Buona parte d'Europa è invasa dal film americano. Gli spettatori europei sanno ormai tutto dell'epica conquista del *west*, mentre, in gran parte almeno, ignorano le principali vicende storiche della nazione. Molti sono stati i cori di protesta, per una temuta americanizzazione degli strati popolari. Ma fortunatamente il pericolo non è poi così grave quanto sembra, perchè l'influsso del film sul costume è assai più fievole di quanto si possa supporre. Il film, così come è oggi nella media (in cui il film d'arte viene completamente schiacciato da quello commerciale), è press'a poco acqua fresca, che non lascia ricordi. Ognuno di noi ha assistito a un migliaio almeno di film americani, ma non si può dire che glie ne sia rimasto, in fondo alla coscienza, qualche residuo. E' singolare come in fondo abbiano maggiormente influito, su determinati, ristretti settori della popolazione, la narrativa e la musica jazz.

Pur tuttavia, questa diffusione in modo egemonico di un dato prodotto, ha un suo significato (come l'ha la preminenza del film sovietico nei paesi orientali). E' evidente che oggi si tende ad unità extra-nazionali, a federazioni di fatto se non di diritto, così come l'industria del film tende a realizzare una produzione internazionale per due sostanziali ragioni; la prima, che un mercato nazionale non basta in genere a coprire le spese per la produzione di un film (o, per meglio dire, il rischio si fa maggiore); la seconda, che un'industria nazionale non riesce a saturare da sola il mercato interno. Questo non vale, beninteso, che in grado minore per i due grandi stati, Unione Sovietica e Stati Uniti, il cui mercato interno filmistico si appoggia quasi per intero sulla produzione nazionale.

Il film nella sua espressione industriale, è stato, fin dai primordii, internazionale per natura. Come arte, non può non essere nazionale. Ma vedremo che questa seconda tendenza è in questo dopoguerra sempre più ostacolata dalla situazione storica. Non solo, ma gli stessi pubblici oppongono ostacoi maggiori alla diffusione del film tipicamente nazionale in forma internazionale. Stentano a comprendere i film messicani, o svedesi, o orientali, più di quanto non facessero antecedentemente. E questo sia a causa del sonoro, sia perchè in effetti i problemi in essi suscitati sembrano troppo esulare dalla vita quotidiana. Non bisogna dimenticare che lo stesso film taliano, fu compreso e amato in quanto riportava al male suscitato dal fascismo, alla lotta per la vita, dell'uomo contemporaneo (che in analoghi termini spirituali si sarebbe potuta svolgere altrove). Il film nazionale, nel senso che ad esempio prese nell'altro dopoguerra (per esempio il film nordico), non ha più avuto sviluppo in un senso largo e determinato. Quest'allargarsi di ogni conflitto anche interno su di un piano internazionale, ha posto dinanzi a nuove alternative l'idea di nazione e quanto ne viene a derivare.

Vediamo infatti i diversi tentativi di questo dopoguerra di orientare una produzione in senso spiccatamente e interiormente nazionale. Tipici a questo riguardo sono i film di Emilio Fernandez (e, diciamo pure, di Gabriel Figuerosa). Dopo Eisenstein e la sua opera incompiuta, accadde ai cineasti messicani di scoprire il loro paese. *Maria Candelaria*, *Enamorada*, *Pueblerina*, sono nobili e umane illustrazioni di racconti popolari. Pesano su di essi molte inibizioni dovute soprattutto a circostanze pratiche, dicono forse più sul Messico, le quattro paginette del soggetto di Eisenstein, ma nonostante la sommarietà dei temi (viene fatto di pensare a Blasco Ibañez) c'è una materia viva, palpitante, vi sono pure commozioni, visioni schiette della vita popolare. Naturalmente la vita popolare presa soltanto nei suoi colori, nelle sue apparenze, senza le ragioni vere, i conflitti storici ed attuali, esaurisce in breve il giro delle sue risorse spettacolari, finisce con l'impreziosire le sue passioni e le sue sofferenze, nella forma dell'esibizione spettacolare. Luis Buñuel ha ripreso questi motivi per portarli alla loro crudezza e autenticità originarii, mettendo a nudo il vero substrato tragico di questo popolo, soprattutto con *Los Olvidados*, che nell'anima infantile ricerca i traumi che poi renderanno incerto e amaro il cammino degli uomini.

Anche in Inghilterra (singolarmente assente d'impegno in tanti settori artistici — la musica, la pittura, lo stesso film — mentre ha invece una grande e sempre viva, fervida, tradizione letteraria) non sono mancati gli esempii di una visione del tutto particolare, insulare direi, della vita e dei suoi canali: dal celebre *Brief Encounter* di David Lean, alle serie umoristiche di Alec Guinness, a *The Man Out* di Carol Reed, ai film di Anthony Asquith, agli stessi gradevoli racconti di Noel Coward. In Inghilterra è stato poi prodotto *Give us this Day* di Dmytryk (in cui è riflessa una concezione laburista), singolare anzi, quasi unico esame della condizione operaia, condotto con sobrietà e grande commozione drammatica, sulla traccia del romanzo di Pietro Di Donato. Dmytryk è riuscito a toccare l'animo di un pubblico popolare con le sue vicende: e questo è molto, perchè troppo spesso nascono gli equivoci in questo senso, nonostante la migliore buona volontà. Dmytryk ha composto un quadro veridico, in cui gli operai possono riconoscere la loro condizione. Si è contentato di esporre, e lascia trarre le conclusioni. Con discrezione, con amore (che non è mai pietà), con una pudica poesia dei fatti e delle sventure, del destino che accompagna il lavoro senza scopo, la triste soggezione alle vicissitudini economiche. E' un esempio del tutto isolato: forse il solo film, su diecine di migliaia, interamente dedicato alla condizione operaia (si può collegare a *Sirena*, di Stakhly, come a *Tessitori*, l'antico dramma di Hauptmann). Basta la considerazione di questo esempio, a far riflettere quanto la produzione culturale sia lontana da un effettivo esame della realtà della vita.

Anche in Ungheria e in Cecoslovacchia, a seguito delle rivoluzioni interne, si sono preparate produzioni intese a sviluppare dal lato opposto, dall'altra faccia, le strade percorse nell'anteguerra: a esaminare le lotte degli operai e dei contadini per il proprio riscatto. Così nel film nordico, non sono mancati di sviluppi della grande epoca di Sjöstrom e Stiller, con Molander e Sjöberg, in tentativi talora originali come concezione cinematografica e come visione dei problemi umani (e in particolar modo sessuali).

Non è difficile però constatare come queste opere, queste direzioni, questi tentativi, rimangano sostanzialmente isolati, senza sviluppo (lo stesso film italiano, che ha avuto un'assai maggiore eco presso il pubblico mondiale e maggiore complesso di opere, migliore unità di intenti, stenta ormai ad andare più avanti; e ciò che è normale nel fenomeno artistico, come riflesso di una situazione storica, e in certo senso suo fattore, dà invece un senso d'esaurimento in cui vi sono complesse ragioni). Non solo, ma questi film, tipicamente nazionali non giungono per questo (come di solito avviene per ogni epopea nazionale) ad una universalità di commozione e di comprensione. E' che ogni problema nazionale, se afferrato nelle radici, non può non avere comunanza con i problemi delle altre nazioni. Questi film «nazionali» di oggi, restano legati a gusti, a *penchants*, a mode (anche nel senso migliore), a particolarismi. Oggi, scendere nelle radici, vuol dire giungere direttamente a rapporti tra nazione e nazione, cioè internazionali, ma invece si cade nell'esteriore cosmopolitismo delle co-produzioni.

Vito Pandolfi

GOFFREDO PETRASSI

Più volte abbiamo accennato alla necessità, oggi inderogabile, di un riordinamento amministrativo dei principali Enti artistici sovvenzionati dallo Stato. Le recenti polemiche sorte in occasione della esecuzione di taluni nuovi lavori, polemiche che niente hanno in comune con l'arte e alle quali dignitosamente desideriamo rimanere estranei, ci confermano la obiettività delle nostre osservazioni anche e sopratutto per quanto riguarda un'altro importante problema da noi particolarmente discusso: l'attuale disorientato atteggiamento del publico. Il quale insufficientemente illuminato sui vari orientamenti estetici creati dalla dinamica sensibilità contemporanea, non sempre è in grado di poter compiutamente apprezzare i tentativi di quegli artisti che, con indiscusso talento, cercano di adeguare a questo nuovo mondo spirituale l'odierno linguaggio sonoro.

Ci convinciamo quindi sempre più della utilità di illustrare ai lettori di «Idea» sia pure sinteticamente, la personalità artistica di quei musicisti italiani che godono di sicuro, meritato prestigio internazionale.

Desideriamo oggi soffermare la nostra attenzione su un compositore che attualmente è tra i più eseguiti in Italia ed in special modo all'estero: Goffredo Petrassi. Il linguaggio sonoro di questo musicista scaturisce da un singolare credo estetico, credo estetico sorto da una particolare formazione culturale maturata attraverso duri sacrifici, con studi severi.

Il maestro romano è uno dei pochi musicisti italiani che non solo conosce degnamente il passato patrimonio artistico, ma si tiene costantemente aggiornato sulla produzione musicale contemporanea, seguendone con straordinaria, scrupolosa attenzione tutti gli sviluppi.

In virtù di un cospicuo spirito critico ed analitico da tutto questo materiale di studio egli è riuscito con ammirabile cosciente lucidità a filtrare quegli elementi ritenuti dalla sua sensibilità indispensabili alla formazione della propria personalità artistica. Una personalità oggi rigorosamente delineata, inflessibile nel suo procedere, che lavora con sicura implacabile metodica tenacia.

Petrassi infatti non si pone problemi espressivi di carattere nazionalistico o internazionalistico nè tanto meno corre dietro ai numerosi inconsistenti indirizzi estetici oggi di moda.

Per lui la musica è pura, dinamica ansia sonora, viva, guizzante, incostante fermento ritmico, melodico, armonico e timbrico.

Siffatti intendimenti rendono impossibile al compositore un precostituito, schematico uso dei valori che compongono il cosmo sonoro.

Le sue creazioni sorgono da una concezione formale che molto spesso, pur tenendo fede basilarmente alle classiche costruzioni, è completamente rinnovata dal singolare trattamento dei vari sviluppi tematici, consistente in una sottile, continua trasformazione dei diversi elementi prescelti per la creazione dell'opera d'arte. A prima vista questo inusitato senso della architettura sonora potrebbe essere giudicato oltrechè eccessivamente libero, anche come eventuale segno di incapacità da parte del creatore a sottostare ad un ordine costruttivo. La logica musicale petrassiana è invece di una inesorabile coerenza.

Analizzando attentamente un suo qualsiasi lavoro, non è difficile individuare il costante, straordinario controllo dell'artista, controllo risultante dal preciso, serrato, dinamico, abilissimo sviluppo di ogni cellula tematica in modo che ognuna di esse pur senza perdere la propria fisionomia, risulti quasi sempre illuminata da qualche nuova inflessione.

E' naturale che per poter sostenere una simile concezione estetica occorra una virtuosistica tecnica di scrittura e dello strumentale; Petrassi possiede l'una e l'altra. Il suo discorso musicale pur essendo di una onesta, sincera, chiara originalità è di carattere prevalentemente intellettualistico; pertanto non può essere assimilato senza una adeguata preparazione.

Avvicinando il nostro linguaggio a quello scientifico del nostro tempo potremmo definire la irrequieta, ansiosa sensibilità del Petrassi «elettronica» volendo con questo termine indicare una tipica spiritualità che ha saputo creare una nuova solida concezione sonora la cui importanza, in un momento così travagliato dell'arte musicale, è fuori discussione; una nuova concezione che potrebbe essere destinata ad un ampio favorevole sviluppo e nella quale non sarebbe troppo difficile identificare un coraggioso tentativo mirante a risolvere un problema che è ormai diventato l'assillo di ogni artista contemporaneo: quello di cercare di intuire e soddisfare le cerebrali, inquiete, spirituali esigenze della nostra epoca.

Dante Ullu

GLI OTTANTA ANNI DI AZORIN

Continuazione dalla pag. 1.

Controriforma; ecco il suo procedimento costante. Da Azorin, Gracian Cervantes, Quevedo, Larra Galdòs, antichi e moderni sono presentati come non conformisti, come novatori inquieti, come tormentati dal pesante; male della megalomania spagnola che avrebbero voluto esorcizzare. «Causa della decadenza della Spagna sono state le guerre, l'avversione al lavoro, l'abbandono della terra, la carenza di curiosità intellettuale... il cervello spagnolo riposa come la campagna disseccata, come un villaggio triste e grigio... La Spagna non uscirà dal suo marasma secolare finchè non si daranno migliaia di uomini avidi: di conoscere e di comprendere... Non si dà più devastante calamità per un popolo che la mancanza di curiosità per le cose dello spirito: di là si originano tutti i mali. Si originano di là la carenza di esame di paragone, di valutazione e di critica»: Frasi consimili — e sono tra le blandissime — inserite nei suoi libri, fanno comprendere perchè gli 80 anni di Azorin sono stati festeggiati con uno entusiasmo che sa più di convenzione che di professione di fede. Poichè, nonostante lo zelo di un certo numero di *aficionados* ispanoamericani, la sua opera è un repertorio di censure, di deplorazioni e di controistanze sfiduciate rifuse all'infinito e fino alla sazietà. Temi che lo accomunano a quelli già denunziati da Ganivet nel suo *Idearium Espagnol* e dagli altri capofila della generazione del '98; necessità di liquidare il passato, guardare in sè anzichè attaccarsi alle spoglie di una grandezza defunta, richiamarsi alla Spagna dei *Comuners* del 1520 anzichè a quella degli Absurgo ed alla sua ridotta prosecuzione oggi.

Lorenzo Giusso

NOTIZIE SULL'ORIGINE

E LO SVILUPPO DEL TEATRO IN TURCHIA

Il preludio della prima opera lirica turca — il Kerem — ripete il lento cadenzare di una carovana in cammino. Una carovana che marcia nel silenzio della notte e riempie il cuore di tristezza e di malinconia.

Questa opera (1) è tratta da un'antica leggenda turca. Figlio del Sultano, Kerem si innamora della figlia di un Vizir che è accusato di alto tradimento. Il Vizir riesce a fuggire con tutta la famiglia e Kerem, desolato, muove alla ricerca dell'amata. Dopo varie peripezie riesce a trovarla e l'Opera termina, facendo prevedere l'unione felice dei due fidanzati. Il meraviglioso, in questa opera, viene spesso ad intrecciarsi all'idillico, alla gioia di una festa campestre. Il notturno di un cimitero turco, con scene alla Shakespeare come il colloquio con un teschio, precede una festa della gioventù all'aperto; festa piena di sole, di allegria e di sorrisi di gaie fanciulle. Danze di demoni, un mago fanno la loro apparizione sulla scena e costituiscono la trama delle peripezie che Kerem deve attraversare per ricongiungersi, in un quadro tutto simbolico, alla sua fidanzata.

Opera, questa, che ha vari spunti buoni; altri ottimi, come i cori; ma che avrebbe bisogno di un efficace intervento della lima e delle forbici.

Il popolo turco ama gli spettacoli e nel Teatro Nazionale di Ankara non si offre una manifestazione senza che i biglietti siano esauriti sempre o quasi sempre. Per tutta la stagione lirica, che si protrae per circa sei mesi, varie volte alla settimane il Teatro è pieno di gente la quale accorre ad ascoltare un'Opera che spesso è la traduzione di lavori europei. Tosca, Gilda, tanto per fare alcuni nomi, cantano in turco ed in turco rispondono Cavaradossi, il Rigoletto.

Esiste però un Teatro propriamente turco, sebbene non molto abbondante, che risale solo ai primi decenni del secolo scorso. Leggi religiose, pregiudizi del popolo gli hanno impedito uno sviluppo più precoce. Anche in Turchia si iniziò il Teatro con rappresentazioni popolari. Antiche leggende venivano riprese, rivissute e fatte rivivere al popolo. Attori improvvisati, sulle principali piazze delle città, esibivano, a canovaccio, i loro piccoli lavori. Il folklore popolare spesso suscitava l'entusiasmo ed attirava l'attenzione dei passanti. Ma il teatro, come vera opera d'arte, non risale molto indietro nel tempo. Solo con la riforma del 1839 ci fu un risveglio in tutti gli aspetti della vita turca. Una ondata di occidentalismo invase, allora, la Turchia e portò un soffio di rinascimento nel campo sociale, economico e culturale. Non doveva essere, però, l'elemento prettamente turco ad introdurre in quella terra il teatro come opera d'arte. Furono inizialmente le comunità straniere a dilettarsi delle opere teatrali che da tempo formavano la gioia dei pubblici europei. Gli armeni, tra i primi, vollero assistere a spettacoli importati dall'Europa, e ciò era loro facilitato dal fatto che in generale conoscevano bene le principali lingue europee. Ma erano ancora spettacoli ridotti, rappresentati in case di privati e davanti ad un ristretto numero di spettatori. Abbiamo notizia che la prima rappresentazione si tenne nella casa di un ricco armeno sulle rive del Bosforo nel 1820. Da queste case, però, l'amore del teatro doveva uscire per farsi sentire vivo in tutto il popolo, specialmente tra l'elemento più progredito della vecchia capitale dell'Impero Ottomano. Così le rappresentazioni aumentarono la loro frequenza ed aumentò anche il pubblico che ancora però era fornito dagli elementi delle minoranze non mussulmane.

Intanto si iniziò in Pera, quartiere di Istanbul, la costruzione dei primi teatri stabili, e per poter attirare il maggior numero di spettatori si tradusse, nella lingua indigena, il sunto dell'opera rappresentata e si divulgava in foglietti volanti o si pubblicava sui vari giornali. L'amore per il teatro, a poco a poco, prese anche l'elemento turco, specialmente il più progredito ed i Sultani stessi, spesso, presero parte ai diversi spettacoli. Così il Sultano Abdulmegid (1839-61) vi assisteva dalla loggia imperiale tenendosi nascosto dietro una grata. Il popolo, però, non vedeva di buono occhio il proprio Sultano frequentare ambienti che erano considerati ancora come luoghi di corruzione. Perciò il Sultano, temendo le ire dell'elemento conservatore, si ritrasse dal teatro. Non volle però privarsi della gioia di assistere agli spettacoli e nel suo stesso palazzo fece costruire un apposito teatro. Compagnie straniere salivano sulla scena imperiale e offrivano spettacoli in lingua straniera che in generale era o francese o italiana. Sul teatro imperiale si iniziò anche la rappresentazione di opere liriche. Maestri occidentali avevano istruito nella musica i paggi del Sultano i quali avevano formato una piccola orchestra che serviva poi per accompagnare le varie opere. Questi paggi, trascurando gli scrupoli religiosi, frequentavano le case degli armeni dove trovavano l'elemento femminile che mancava tra di loro. Le loro sorelle turche, infatti, avrebbero considerato un sacrilegio l'esibirsi anche in un ristretto pubblico di amici. Così armeni e turchi formarono una piccola compagnia che si dilettava a rappresentare, clandestinamente, anche qualche opera scritta da loro in lingua turca. Queste riunioni segrete, però, suscitarono ben presto i sospetti della polizia che, credendo di cogliere in flagrante delitto dei cospiratori, non trovò altro che una piccola schiera di amatori del teatro intenti con ardore a recitare le proprie composizioni. La notizia si sparse subito ed attirò su questa compagnia e su i suoi disegni la simpatia di tutti coloro che si auguravano di vedere finalmente rappresentare qualche commedia composta da autori turchi.

Gli armeni intanto dominavano la scena; fondavano teatri, riunivano nuove compagnie e rappresentavano opere europee. La prima opera che andò in scena in un vero teatro e davanti ad un folto pubblico fu il «Saul» dell'Alfieri, in una traduzione in lingua armena.

Se l'elemento femminile, però, non disdegnava di prodursi sulle scene nei piccoli ritrovi familiari, non osava ancora comparire davanti al gran pubblico. Giovani armene furono ancora quelle che passarono sopra ai pregiudizi del tempo e cominciarono ad interpretare le parti femminili che fino ad allora erano sostenute dagli uomini. Il teatro prese nuova vita e questo fervore di opere scosse anche l'elemento turco. Infatti alcuni ricchi turchi trasformarono in teatro l'ippodromo di Ghedik Pascià. Non vollero però interessarsi della direzione di questo, perchè il teatro era ancora considerato come una cosa frivola dalla maggioranza mussulmana; perciò l'affidarono all'armeno Agop Vartovian che accettò con entusiasmo. Le rappresentazioni iniziarono nel 1869 ed in questo teatro l'arte drammatica turca ebbe un rapido sviluppo. Finanziato in società da ricchi mecenati, dotato di una compagnia di attori e di attrici di prima qualità, questo teatro non tardò ad acquistarsi la stima generale e divenne presto il focolaio dell'attività teatrale in Turchia.

Il Vartovian aveva ottenuto il permesso di dirigere il teatro da un firmano del Sultano Abdulaziz (1861-76) e quasi tutti i migliori attori dell'epoca si riunirono sotto la sua guida. Le opere venivano scelte con cura da un comitato formato dagli scrittori turchi più noti; gli attori più celebri si incaricavano della messa in scena. Il repertorio del teatro comprendeva traduzioni di opere di vari autori europei e dal 1876, sotto la direzione di specialisti stranieri, anche opere musicali. Il teatro di Ghedik Pascià che ebbe il suo maggior splendore verso la fine del secolo XIX e che rappresentava tutto ciò che l'arte teatrale aveva di migliore, era, però sottoposto ad una rigorosa censura. I giovani turchi che lo animavano con la fiamma della libertà, erano perseguitati senza tregua e la polizia, qualche volta, proibiva la rappresentazione di alcune opere che risvegliavano nel pubblico sentimenti patriottici. Alcuni autori conobbero la prigione e l'esilio a causa delle loro idee troppo liberali.

Il teatro di Ghedik Pascià che da principio mandava in scena solo traduzioni di opere straniere, fu la culla di tutta una generazione di giovani autori che portarono con entusiasmo il loro contributo all'arte drammatica propriamente turca. Conobbe i suoi giorni di gloria specialmente con le opere di Namuk Kemal, poeta che seppe cantare con molto slancio la libertà ed il patriottismo. La rappresentazione della sua prima opera: «La Patria» segnò una data importantissima nella drammaturgia turca, ma l'entusiasmo con cui gli spettatori l'applaudirono fu considerato come una manifestazione contro il Sultano e valse all'autore i dolori della prigione e dell'esilio. Intanto altri autori si affacciarono sulla scena. Una delle opere di Mithat Efendi: «Testa scoperta» una satira contro l'intolleranza e l'ipocrisia, fu rappresentata più di cento volte. Il teatro turco stava sviluppandosi in pieno, quando un duro colpo lo ferì mortalmente. Abdulhammid II (1876-1908) che si era mostrato favorevole a tutte le libertà, finì per sciogliere la camera dei deputati; mise in prigione i seguaci della nuova Costituzione e soffocò tutte le attività dello spirito e dell'arte. Il teatro di Ghedik Pascià non sfuggì ai suoi atti di dispotismo. Un opera di Ahmed Mithat che aveva suscitato l'entusiasmo del pubblico con i suoi tipi di eroi, fu denunciata come opera di propaganda in favore della indipendenza dei Circassi. Fu un'ottima occasione per il Sultano di sbarazzarsi di questo teatro che già temeva. Infatti egli fece interdire la rappresentazione dell'opera di Mithat; sottopose l'autore ai tormenti ed il teatro, in una notte, fu completamente distrutto dagli operai del Municipio.

Strana coincidenza! Gli armeni si erano tanto affaticati per dar vita al teatro in Turchia e un Sultano di origine armena doveva soffocarlo.

Il teatro turco rimase così senza rifugio. Fuggì da Istanbul e trovò asilo nella città di Bursa, antica capitale dei Sultani. Là si rianimò di un nuovo soffio di vita e riprese il suo faticoso cammino.

Benedetto Nesti

(1) «Kerem» Istanbul 1953. Opera in tre atti. Libretto: Salahattin Batu; Musica: A. Adnan Saygun.

● In Giappone, la «Dante» di Kyoto ha proseguito la sua attività culturale organizzando conferenze, proiezioni di documentari d'arte italiana ed altre manifestazioni.

SPIRITO - DE PROPRIS

Caro Direttore,

in merito alla contestazione di Ugo Spirito, pubblicata nella sua rivista (7 febbraio), faccio osservare che la mia discussione è stata condotta su testi molto espliciti, di cui ho dato anche citazioni letterali. Inoltre ho tenuto presenti anche altre pubblicazioni di Spirito.

Non ho quindi motivo alcuno di cambiare opinione e dare atto alla contestazione.

Se Spirito crede di aver ragioni concrete da obiettare, dovrebbe esporle in un'aperta dicussione, non già limitarsi a una generica protesta, la quale naturalmente, in sede filosofica, non ha validità d'argomento.

Come amico di Spirito, sarò ben lieto aver modo di concordare, se la verità lo consente.

Cordialmente

AMERICO DE PROPRIS

VETRINETTA

PIETRO PULIATTI, *La letteratura ascetica e mistica del Quattrocento*, Catania, Camene.

Curioso è il modo come si è valutata, prima del De Sanctis, la letteratura religiosa italiana del Quattrocento.

Chiarisce il Puliatti in un suggestivo saggio sul tema, che dal Cinque all'Ottocento, l'ammissione degli scrittori devoti nell'eliso delle storie letterarie non era mancata, ma fu sempre ristretta a una scelta fatta per ragioni linguistiche o erudite, di condanna o di apologia. Si può dire che sussiste ancora, nella critica attuale, l'impressione e la suggestione di certe tesi preconcette maturate fino dal Cinquecento. Secolo nel quale la questione della lingua, la polemica fra il Caro e il Castelvetro, il dominio del Bembo, e una diffusa mania estetizzante e formale anche nelle questioni di fede e di pensiero, spensero ogni interesse per gli scrittori del secolo passato, se si eccettua la larga diffusione di Feo Belcari, più interessata che spontanea, data la purezza di lingua e di stile dei primi secoli, nel fiorentino. Esclusiva ricerca di notizie e di dati biografici e aneddotici, negli storici del Seicento; compilazioni erudite come gli *Annales* del Wadding e gli *Scriptores* di Quétif e Echard; nonchè indagini minuziose e peregrine su i titoli nobiliari dei vari ordini monastici fioriti nel '400. In questo clima che è del resto uno dei caratteri del '600, pullulano numerose *Vite* di beati e di Santi, autori Miratoli, Parpera, Baruffaldi, Razzi, Maccarani, Maffei, Pascucci ed altri su S. Caterina da Genova e da Bologna, S. Antonino da Firenze, S. Lorenzo Giutiniani, la beata Battista Varoni, S. Bernardino da Siena ecc.

Il Settecento allarga il campo di indagine, e per così dire l'approfondisce, ribadendo però quello che è il criterio generale del secolo, cioè il rilievo concesso all'impegno dottrinale e all'erudizione, a danno dell'ispirazione pura, della fantasia e dell'ideale.

Con avveduta originalità, il Puliatti ha per primo aperto questa prospettiva, affondando l'analisi nei particolari dei giudizi, offerti con tono uniforme dai più rinomati storiografi di quell'epoca. Riflesso sulle figure religiose del '400, balza vivo il concetto retorico e accademico della poesia che fu canone del Crescimbeni, o la maggiore stima riposta nei teologi e nei predicatori che nei mistici, da parte del Tiraboschi, che esalta i santi e i beati eruditi, o quelli dotati di stile nell'eloquenza sacra, come Alberto da Sarteano, Michele Carcano, Bernardino da Siena e da Feltre, Roberto Caracciolo, ecc.

Sintomatico è l'acuto rilievo fatto dal Puliatti in questo senso, cioè che il Tiraboschi sprezza invece le prediche di quei religiosi, e di altri, quando avessero un valore dottrinario o teologico, perchè allora gli parevano aridi trattati di scolastica, o di morale codina senza alcun volo. Il Quadrio ripeteva fino alla monotonia quel criterio selettivo, spiegando, per di più, che la laude, nei primi secoli, non ebbe diffusione proprio per la sua *rozzezza* stilistica, mentre si incrementò nel '4 e '500 con l'ingentilirsi della poesia.

Per la critica e la storiografia dell'800 sul tema, le cose sono altrimenti ben note; dai positivisti agli idealisti, dai romantici ai cosidetti puri, il concetto di religiosità nell'Umanesimo ha assunto tanti aspetti quanti erano gli specchi su cui si rifletteva. Tipici, fra tutti, i giudizi del Taine, Graf, Spaventa, Rosmini, ecc.

Secondo il Puliatti, è soltanto nel '900, cioè con lo Zabughin (1924), che si ricostruisce l'intiera fenomenologia dei più importanti mistici del '400; il che può esser vero da un punto di vista generale, ma è altrettanto certo che già il Gebhart, il Thode, il Walser, il Bremond, e sopratutto il Guiraud (*L'Eglise et les origines de la Renaissance, Paris,* 1902), avevano iniziato, se pure per intuizioni e in forma sporadica, la rivalutazione delle varie figure religiose della Rinascita. Qui l'autore fa seguire un'acuta e penetrante disamina dei diversi valori mistici e ascetici, offerti dai più notevoli rappresentanti del secolo, e il suo esame ci pare spesso nuovo e suggestivo, soprattutto come definizione in sintesi delle varie personalità Ad esempio, nel Giustiniani *le qualità stilistiche riflettono lo stesso culto monastico di forme decorose e di ricercato equilibrio;* il Dominici *riduce sempre il paesaggio interiore al dramma di intelletto e volontà* — che è giudizio esattissimo nella sua stringatezza. E bene sostiene il Puliatti che S. Antonino fu tutto un impasto di *dottrina e di ingenuità, di alta temperie intellettuale e di credulità popolare.* Totale mancanza di problemi in Feo Belcari, umanesimo integrale in San Bernardino da Siena, quale equilibrio fra uno spirito antiascetico e dominio di sè nel rapporto fra fede e vita; realismo mistico in S. Caterina da Bologna; esigenza di razionalità in S. Caterina da Genova, la cui vicenda mistica si caratterizza *in un chiaroscuro di tormenti fisici e di estatica impassibilità*: queste definizioni sono sorrette da un'analisi viva e profonda. E il quadro si chiude con un profilo della Battista Varani — troppo poco nota per la sua grandezza — che mi pare davvero singolare.

In lei — egli dice — l'orazione mentale è istanza di immediato contatto col divino e di libero sviluppo. Da ciò la rinunzia della *lex orandi*, e la creazione di una personale liturgia, la liturgia del silenzio: una zona di muti colloqui e di fatti interiori.

CARLO ANGELERI

G. M. HOPKINS, *The Penguin Poets*, London, Penguin Books.

Anche Hopkins, dunque, è stato « pinguinizzato », a opera dello stesso W. H. Gardner che aveva curato la terza edizione oxoniense delle poesie.

Il volumetto contiene tutta la poesia matura del poeta (1876-1889), una rappresentanza delle altre poesie, una buona ed oculata scelta dalle prose: taccuini di appunti, diarî, lettere e la più bella delle prediche.

Utili l'introduzione e le note, la prima soprattutto, per il contributo che reca alla chiarificazione dei concetti di *inscape* e *instress.* Il Gardner riporta la definizione del Peters che è in proposito particolarmente illuminante: « il riflesso esteriore dell'intima natura d'un oggetto », e per suo conto tenta un'altra spiegazione: « coniò la parola *inscape* per dare un nome alla forma 'individualmente distintiva' (costituita da vari dati sensibili) che sta a significare la 'unicità' dell'oggetto naturale; e per quella energia dell'essere da cui tutte le cose son sostenute, per quella forza naturale (ma in ultima analisi soprannaturale) che definisce una *inscape* e la mantiene in vita — per essa coniò il nome *instress* ». Qui e altrove il critico approfondisce quei termini, corroborandone la presenza e l'esigenza sull'autorità di S. Tommaso e di Duns Scotus. Un'altra brillante individuazione dei caratteri distintivi del poeta e dell'opera la troviamo in altro luogo dell'introduzione ove si legge che « negli scritti di Hopkins distinguiamo i 'bilanciati poteri' di una santa abnegazione di sè e di un'intensa autoconsapevolezza (la stessa abnegazione dell'amor proprio in funzione d'un potenziamento dell'individualità era rilevata dal Patmore come caratteristica dell'ideale di vita cristiana).

Un altro punto ben rilevato dal Gardner è quello del patriottismo di Hopkins, il quale era un cattolico inglese, e non per nulla, mentre insegnava all'Università Cattolica di Dublino, avversava la politica di Gladstone nei confronti dell'Irlanda e s'infastidiva dello sciovinismo d'una parte del clero irlandese. Non per questo egli era un entusiasta dell'imperialismo vittoriano, e quanto fosse severo nei suoi confronti, può leggersi anche qui in una lettera al Patmore, riportata a pag. 203 e segg. In essa il poeta deplora, come uno sconcertante segno di debolezza che manchi all'Impero inglese un ideale che possa raccomandarlo e giustificarlo. E' bensì vero, egli scrive, che la libertà inglese è la migliore che si conosca, ma coloro che l'hanno promossa hanno agito col sostegno della legge e in obbedienza ad essa. Si dovrebbe perciò conclamare, egli continua, la legge e la libertà e non la sola libertà, come piace, perchè a tale pretesa potrà obiettarsi che la vera libertà è l'autonomia. Infine c'è l'argomento della civiltà, ma questa è sinonimo per Hopkins di « verità cattolica. Questo è il grande fine degli Imperi di fronte a Dio, d'essere cattolici e d'attirare le nazioni nel loro cattolicismo. Ma l'Impero inglese più cresce e meno è cristiano... ».

In queste righe è implicita anche una confutazone del tipo di liberalismo che trionfava in Inghilterra ai tempi del poeta: esse lo qualificano anche politicamente nei confronti del cosiddetto ottimismo dei vittoriani. Ma se si volesse avere un documento differentissimo del medesimo, rigoroso e solido « realismo » di codesto visionario, si leggano a pag. 197 le parole con cui presenta al Bridges il pezzo di musica gregoriana da lui composto e adattato al testo della *Ode to Evening* di William Collins: « Stimolato dalla celeste bellezza della poesia, sono andato brancolando nelle viscere stesse della mia anima in cerca della melodia, strimpellando sulle più dolci e segrete minugie della mente ».

Quanto alle note, registriamo che qui per la prima volta il Gardner ha accettato o comunque citato una congettura del Peters che non è registrata nella terza edizione dei *Poems*, relativa a un passo pressocchè inspiegabile, e forse meno azzardata e arbitraria di altre congetture dello stesso Peters. Si tratta della parola *began* nell'ultimo verso di uno di quei sonetti che furon detti terribili e che sono in effetto dolorosissimi.

La congettura è qui corroborata da un termine del gergo ippico di analoga formazione (un preterito sostantivato). Ma anche il Gardner al pari di altri esegeti e commentatori di Hopkins, sorvola a volte certe difficoltà che si vorrebbe venissero se non risolte almeno postulate. Ciò è vero per esempio nei riguardi di quella poesia intitolata *The Blessed Virgin Compared to the Air We Breathe*, un inno mariano d'impostazione non soltanto mistica ma più rigorosamente teologica, che a nostro avviso è più complessa di quanto gli studiosi di Hopkins non mostrino in generale di credere, e andrebbe meglio illustrata di quanto generalmente non si faccia.

Un eccessivo ottimismo può leggersi nella dedica del Gardher alla memoria del « poeta laureato » che pubblicò per la prima volta i versi di Hopkins (ventinove anni, peraltro, dopo la sua morte). Non vediamo, sinceramente, con tutto il rispetto che ne abbiamo, in qual misura e in qual senso il Bridges possa considerarsi un *adviser*, un consigliere di Hopkins, e quale la validità dei consigli che gli avrebbe dispensato.

AUGUSTO GUIDI

GIUSEPPE MAROTTA, *Coraggio, guardiamo*, Milano, Bompiani.

« Piano piano i minuti vissuti, / fedelmente li ritroveremo. / Coraggio, guardiamo ». (Cardarelli, *Spiragli*); e il titolo, la definizione, il catalizzatore son pronti. Si direbbe che Marotta riassuma un momento rappresentativo nella storia minima d'Italia: marciando alla conquista del nord, ove porta l'ardore, la fantasia, la saggezza, la scanzonatura napoletana, si arresta un poco nella Maremma, e ascolta il perenne bisbigliare di un fonte toscano, a cui non han cessato di ricorrere gli Italiani, per l'unificazione linguistica e spirituale. La saldatura è molto più segreta di quanto non appaia da questo accenno, e infine non si rivela che attraverso l'epigrafe dedicatoria; ma la miracolosa Italia greco-romano-etrusco-gallica è anche per Marotta quale fu per Manzoni o Boccaccio, per Catullo o per Ennio. Marcino del settentrione o dal mezzogiorno lungo la dorsale molteplice, gli Italiani sono deduttori di colonie, vincitori che vanno a farsi assoggettare, vinti che vincerannno. Le miniature di Marotta, in tal senso, non hanno minore importanza dei grandi affreschi altrui. Ci piace leggerle principalmente in questo spirito, onde lievitano molto oltre le fatue apparenze.

Coraggio, guardiamo significa: guardiamo indietro: memorie: autobiografia: i giorni della conquista, della speranza e della disperazione.

Spiace talvolta che, dietro di sè, Marotta veda soltanto squallore (soprattutto femminile), e vibri quasi esclusivamente di entusiasmi sessuali: spiace, dicevamo, perchè tra le memorie più recenti, egli ritrova più pensose e pietose riflessioni, immagini, scoperte. Ma poichè in quest'arco è anche la prova della sincerità, non ci dorremo troppo. Sentimento tendente al sentimentalismo (ma se ne osservi il margine assai controllato), ironia tendente al sarcasmo, malinconia trattenuta di qua dal nero nella zona dei grigi ancor vibranti di qualche bianchezza (che candore non è, ma residuo ancora attivo di esso), pessimismo annacquato e contraddetto da una prepotenza vitale (che diremmo esistenzialismo alla rovescia: l'angoscia dominata dal prorompere di spiriti indomabili), ottimismo canzonato da esperienza plurisecolare, senso che prevale sullo spirito, spirito pronto a riempire i vuoti lasciati dal senso deluso: questo, qui e sempre, Marotta, con il suo filo di voce o i suoi schiamazzamenti, imbonitore e rappresentante di bellezza napoletana a Milano, che convince molto meno quando si fa rappresentante di bellezza milanese altrove: un Marotta che, dunque, prima o poi dovrebbe mostrarci non più soltanto l'*Oro di Napoli*, ma l'oro e basta, di cui tante e tante pagliuzze sbrilluccicano nella sua pagina.

PIETRO ZANNI

ACHILLE BATTAGLIA, *Processo alla Giustizia*, Bari, Laterza.

Un *pamphlet* dichiaratamente scritto per menare scalpore, se non scandalo; ma solo per il tono, chè la sostanza è derivata da studi serissimi, e dall'attenta osservazione dello stato in cui versa il nostro Diritto, e più precisamente la nostra libertà insidiata da una procedura penale contraddittoria e dilettantesca. Nel paese del Diritto! Altro mito da sfatare, se le cose stanno effettivamente così.

I giuristi leggeranno queste pagine con occhio forse più sereno, smontando argomento dopo argomento, e difendendo il caos e l'arbitrio mediante la contrapposizione teorica dei caotici arbitrî possibili nei diversi sistemi, ma l'uomo ignaro di sottigliezze e cavilli, vede in queste accuse del Battaglia un pauroso documento, sufficiente a diffondere profonda sfiducia nello stato presente della civiltà giuridica italiana.

In uno Stato ove il giudice e il poliziotto possono tutto (ciò è ampiamente dimostrato e deprecato dal B.), può essere motivo di conforto la constatazione che, ciò nonostante, gli arbitrî giudiziari e polizieschi si riducono a pochi casi, anche se dietro a quelli clamorosi se ne nascondano cento altri ignorati. Ma è chiaro che una società non può confidare nel buon senso e nell'equilibrio di rappresentanti della legge, che, per loro virtù e non per cautela del legislatore, non sconfinino nella tirannia. Basta l'indice a darci brividi di terrore: I. *Il trionfo della inquizione scritta e segreta;* II. *Crescono gli arresti e ne cadono le garanzie;* III. *Le garanzie della scarcerazione per decorrenza di termini;* IV. *L'interrogatorio dell'imputato e le sue garanzie;* V. *La polizia penetra nei processi penali e li domina;* VI. *Interrogatori, confessioni e tortura;* VII. *Cade la garanzia della nullità degli atti;* VIII *Cade la gar. della responsabilità del funzionario per la violazione dei diritti di libertà;* IX. *Cadono i diritti e i privilegi della difesa;* X. *La soppressione delle giurie popolari;* Appendice. *La inefficienza delle procedure alla luce delle statistiche.*

In attesa che i responsabili, o almeno i rappresentanti delle responsabilità precostituite dal legislatore, rispondano e ci rassicurino, il lettore sia certo che i capitoli del B. sono tutti terribilmente convincenti, tutti rappresentando una sconfortatissima denunzia di decadenza giuridica.

O. S.

LUIGI GRASSI, *Tutta la pittura di Gentile da Fabriano*, Milano, Rizzoli.

Per la *Biblioteca d'Arte Rizzoli,* già da noi più volte segnalata e lodata, Luigi Grassi ha curato un *Gentile*, che ha tutta l'aria di una scoperta, in quell'insistere minuto, nel testo e nei particolari fotografici, sulle ragioni pittoriche di un grande maestro poco noto e forse poco caro agli italiani di media cultura, che hanno creduto di poterlo ridurre alla celebre tavola degli Uffizi, o lo hanno giudicato riassorbito nell'arte di tanti altri maestri.

E', invece, in Gentile, meglio che nelle personalità di pari spicco e valore estetico, la storia del travaglio e dello svolgimento figurativo del momento tardogotico o « internazionale » del Quattrocento, che permette d'intendere come ci si avvii al predominio italiano del momento rinascimentale. « *Credo equidem vivos pingebas in area vultus...* » dice, tra l'altro, l'iscrizione rimasta, della lastra tombale perduta: che è un giudizio di realismo, secondo noi profondamente contrastante con l'intenzione pittorica di un Maestro, nel cui stile il Lanzi vedeva conformità con quello dell'Angelico, e che per Michelangelo (in Vasari) « *nel dipingere haveva havuto la mano simile al nome* ».

Questa *gentilezza* riconduce ai senesi e agli umbri, come l'impressione di realismo, a correnti straniere che il Grassi indaga e identifica, implicitamente concludendo ci sembra, che in Gentile non è mai fusione, ma svolgimento, graduale, senza scosse, attraverso sempre nuove esperienze: ciò significa che bisogna conoscerlo tutto, e intanto cominciare a riavvicinarlo mediante le 104 tavole in nero e le 4 a colori che l'editore offre nella solita nitida stampa.

W. L.

EZIO BACINO, *Italia oro e cenere*, Firenze, Vallecchi.

Quasi tutti gli italiani sono più estranei all'Italia, di un attento straniero che l'ami veramente. Questa ci sembra la lezione più importante del Bacino, che nel suo ottimo libro ne dà molte altre: d'arte, d'archeologia, di geografia, di etnografia, di storia, di civiltà italiane. Ricalcare *L'orma di Stendhal,* potrebbe infine significare, non soltanto scegliersi un itinerario già saggiato quanto ad oro e ceneri dal pellegrino ottocentesco, ma prendere la lezione da uno straniero, e darne in quel medesimo spirito unitario, a cui l'Italiano, inguaribilmente ammalato di regionalismo, non sembra possa giungere mai, da sè solo.

Tuttavia, a legger bene in questo difetto, si potrebbe riscoprire per l'ennesima volta, che la ritardata o mai avvenuta unificazione degli Italiani, dipende da un eccesso di civiltà e d'orgoglio regionali: ricchezza, dunque, e non il contrario. Nei cinque gruppi di saggi che costiuiscono il libro, il Bacino vaga alla scoperta, diremmo quasi, dell'arma segreta a cui questa o quella regione debbono almeno una vittoria su tutte le altre. Ne consegue una galleria di trionfi, che per noi è ancora cronaca municipale; per gli stranieri, attrattiva globale di tutta la penisola.

Il pericolo meno controllabile di questo stendhalizzarsi nel vedere, è di standardizzarsi nell'esprimere, spersonalizzandosi come italiani, senz'esser mai giustificati quanto possono esserlo gli stranieri che cadano nel generico; ma B., con una liricità personalissima sovrastando i diversi e spesso contrastanti momenti culturali vince ottimamente questo e l'altro pericolo, di darci un'Italia allisciata e imbellettata secondo una moda, mettiamo quella odierna del rotocalco.

Lo stesso editore sembra aver voluto difendersene e difenderci, illustrando il libro, bellissimo, con una serie di fotografie tratte da nuove e felici collezioni.

PIETRO ZANNI

NEDO DAMIANI, *Preludi*, Milano, Schwarz.

Poeta dotato. *Attesa* « Azzurra la tua veste come il mare / chiara calma insidiosa. / E le tue labbra / erano verderame dall'attesa ». Vede le cose con occhi innocenti: « Leggeri come le oche / quando si posano / ad aspettare il giorno, / siamo venuti a quest'argine / solitario di gattici. / Nel bozzolo dorato / del nostro amore / ci siamo contemplati / come il cielo nel fiume. / S'è alzata la luna / e mai così dolcemente ». Questa è più bella: « Ti ho rubata alla terra d'improvviso / come il grido del falco. / Nel meriggio dei sensi ho seppellito / l'ossessione del tempo che si fugge / come nubi dal mare. / Ora la notte è lenta: / è dolce scendere / al prato dei ricordi ». (Altre volte la sua parola è più comune. Ma, nel complesso, è un libretto che si ricorda. « Lontananti mi parvero i gridi / delle rondini; / e fu come credere a un mito. / Del disinganno mi è rimasto un segno / sottile d'inquietudine. / Ma pure abbandonarmi come i platani / alla tepida piova...).

Nedo Damiani è nato a Pisa il 18 giugno 1928.

CARLO MARTINI

FEDERICO DE MARIA, *Preistoria della Drammatica*, estratto dalla rivista « Letterature Moderne », Milano.

Un saggio interessante. Federico De Maria ci narra come sia antico, preistorico, l'albore della Drammatica: questa forma così suggestiva della *parola* umana. « Le origini della drammatica non sono da ricercare soltanto nell'Ellade, né da accomunare con quelle della tragedia e del ditirambo greco. Esse sono senza dubbio oscure e ben lontane, nella forma, da quella perfezione che noi oggi riscontriamo nei drammi greci, anche i più antichi, quali ci sono pervenuti ».

Il saggio è tolto dalla rivista *Letterature Moderne* (diretta da Francesco Flora), nº 4, luglio-agosto 1952.

C. M.

Sulla formazione
pascoliana

Continuazione dalla pag. 2.

lavoro ») a Massa, a Livorno ecc. sia biograficamente che artisticamente.

Contrari ad una critica che indaghi sui motivi sentimentali, familiari o altro che siano, in quanto tali, non possiamo invece non notare la sobrietà con cui lo Zambon tratta il suo argomento, salve le inevitabili cadute che il genere comportava, sia quello delle poesie familiari che delle dedicatorie in cui di poesia non si può parlare. « Noi non escludiamo — conclude lo Zambon — che in queste poesie si possano trovare isolati l'esercizio o l'annunzio o il relitto nei riguardi delle liriche maggiori ma teniamo a sottolineare che in esse ci sono dei filoni preziosi della ispirazione pascoliana» (p. 59): tale affermazione, naturalmente ci trova concordi in quanto quei filoni sono nuclei artistici (più che sentimentali) e in quanto si esclude il comune difetto del pascolismo, che il mondo spirituale del Pascoli eguagli il mondo poetico.

Antonio Piromalli

Direttore responsabile PIETRO BARBIERI

TIP. ED. ITALIA - ROMA - Via del Corso 20-21

Registrazione n. 899 Tribunale di Roma